

# Skapende melankoli

En analyse av Tomas Espedals *Dagbok (epitafer)* og  
*Imot naturen (notatbøkene)*

David Sviland



NOR4395 Masteroppgave i nordisk, særlig norsk,  
litteraturvitenskap

Institutt for lingvistiske og nordiske studier  
Det Humanistiske Fakultetet

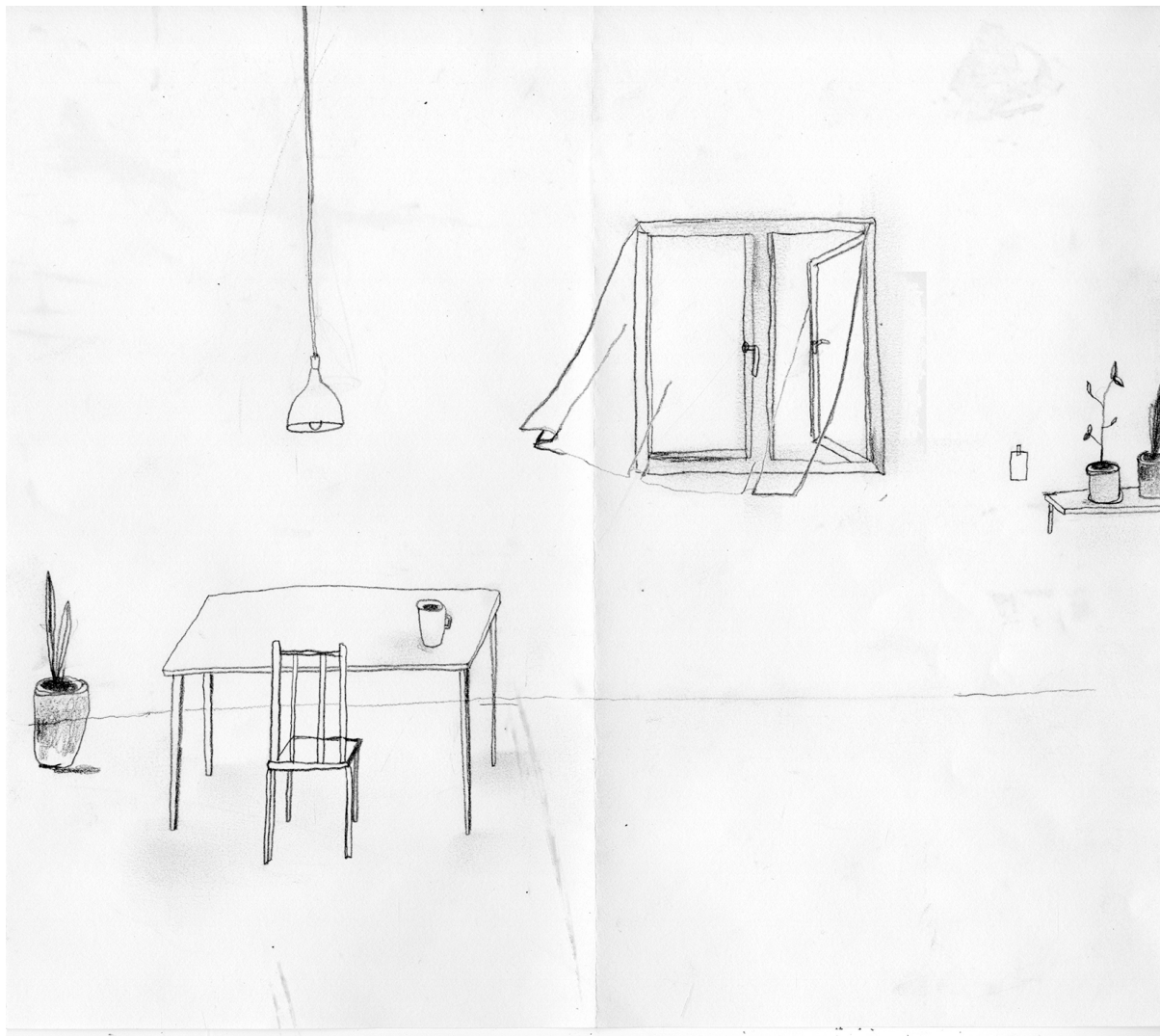
UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2015



# Skapende melankoli

En analyse av Tomas Espedals *Dagbok (epitafer)* og *Imot naturen (notatbøkene)*



© David Sviland

2015

Skapende melankoli. En analyse av Tomas Espedals *Dagbok (epitafer)* og *Imot naturen (notatbøkene)*

David Sviland

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Utgangspunktet for denne oppgaven er et ønske om å vise en konkret sammenheng mellom melankoli og kreativitet. Tomas Espedal er en forfatter jeg lenge har mistenkt for å benytte seg av denne kombinasjonen. Gjennom å analysere og sammenligne to av hans selvbiografiske romaner, *Dagbok (Epitafer)* (2003), og *Imot naturen (notatbøkene)* (2011) – hvor vi møter en Tomas preget av sorg etter tap av kvinner han elsker eller har elsket – forsøker jeg å vise hvordan en skapende melankoli kan fungere. Melankolibegrepet jeg bruker, tar utgangspunkt i Aristoteles *Problemata* XXX.1 og Sigmund Freuds skille mellom sorg og melankoli. Fremgangsmåten min går i all hovedsak ut på å analysere utvalgte detaljer i romanene og sette dem inn i en melankolsk ramme som til slutt vil utgjøre et forhåpentlig helhetlig og meningsfylt bilde. For å få til dette supplerer jeg med melankoliteori fra Kjersti Bale, Julia Kristeva, Paul Otto Brunstad, og litteraturteori fra Cleanth Brooks og Einar Eggen m.fl.



# Forord

Det er med vemod jeg ser studietidens siste sandkorn strømme gjennom det tynne røret i timeglasset. Det har vært en god og lærerik tid som munner ut i denne masteroppgaven.

Takk til medstudentene i Mastervinos, inspirerende lærere, gjengen i Erlik Oslo og redaksjonen i Litteraturtidsskriftet Kamilla. Dere har alle bidratt på hver deres måte til å gjøre studietiden fullkommen.

Takk til min veileder Ståle Dingstad for innsiktsfulle samtaler, gode råd, et kritisk blikk og den optimistiske holdningen du har hatt gjennom hele prosessen. Din ekspertise har vært av signifikant betydning for denne oppgaven.

Takk til Marie Haakstad for den passende illustrasjonen, innspillene, korrekturlesing, og kjærligheten du gir meg hver dag.





*And we build up castles in the sky and in the sand*

– Paul Kalkbrenner

*Til Abel*



# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledning .....</b>	<b>2</b>
1.1	Mitt møte med Tomas Espedal.....	2
1.2	Hypotese.....	3
1.3	Teori og metode .....	3
1.3.1	Melankoli .....	3
1.3.2	Antikken.....	4
1.3.3	Sorg eller melankoli .....	5
1.3.4	Nærlesning og sammenligning.....	7
1.4	Plassering av Tomas Espedal .....	7
1.4.1	Hvordan lese Tomas Espedal?.....	9
<b>2</b>	<b>Identitet.....</b>	<b>14</b>
2.1	Fortelleren.....	14
2.2	Melankolikerens fremstilling av seg selv .....	15
<b>3</b>	<b>Kvinnene i Tomas' liv.....</b>	<b>20</b>
3.1	Agnete.....	20
3.1.1	Forelskelsen .....	21
3.1.2	Agnetes pendling.....	22
3.1.3	Svekkelse av forfatteridentiteten.....	26
3.2	Janne .....	29
3.2.1	En liten diktanalyse.....	32
3.2.2	Tragediehelten .....	33
3.3	Tilflukten i språket .....	34
<b>4</b>	<b>Tingene .....</b>	<b>38</b>
4.1	Ting blir mennesker .....	38
4.1.1	En tingteoretisk vei til melankolien?.....	40
4.2	Metafor og metonymi .....	42
4.2.1	Metonymi.....	43
4.2.2	Metafor .....	44
4.2.3	Fra metafor til metonymi .....	45
4.2.4	Et unntak som bekrefter regelen .....	45
<b>5</b>	<b>Epilog.....</b>	<b>48</b>
5.1	Hvordan går det med Tomas til slutt? .....	48
5.2	Konklusjon.....	49
	Litteraturliste.....	51



# 1 Innledning

## 1.1 Mitt møte med Tomas Espedal

Jeg har vært en ivrig leser av Tomas Espedals selvbiografiske romaner siden jeg for fem år siden rent tilfeldig plukket opp *Imot kunsten* i en bokhandel. Jeg kjente ikke til forfatteren på dette tidspunktet, men ble tiltrukket av det enkle designet og den tiltalende tittelen – en bok som nærmer seg kunsten gjennom skjønnlitteraturen, er verdt et forsøk. Romanen innfridde stort, og snart hadde jeg lest alle hans selvbiografiske romaner. Det er noe intenst, ekte, oppløftende, og på samme tid melankolsk over disse romanene. Det er denne ubestemmelige melankolien som får meg til å lese ham om og om igjen. Denne melankolien er jeg ikke den første til å bemerke da også danskene har plukket opp dette:

Espedals slid har båret frugt, hvilket det smukt ciselerede sprog i *Mod kunsten* vidner om. Han kan skrive sin melankoli og sorg frem, så det dirrer, ofte ved at benytte gentagelsen af et ord eller en sætning som et mantra eller som en meditativ understregning af en sindsstemning (Bruhn 2010)

skriver Katinka Bruhn i sin anmeldelse av *Imot kunsten* i Weekendavisen. Liselotte Weimer fremhever også melankolien:

Som sine landsmænd i de senere års overdådige norske forfatterboom – og dog på sin helt egen labyrintiske måde – bevæger Tomas Espedal sig således mellem en demonstrativ melankoli, en maskulin afmagt, en binding til fortiden og en sproglig urkraft, der på sælsom vis kommer det selv samme sted fra. Kunsten er at give op. (Weimer 2010)

Her i Norge opptrer ikke melankolibegrepet like frekvent i omtalen av Espedal, men det nært beslektede, og ofte overlappende, begrepet sorg er en gjenganger i anmeldelsene av bøkene hans. Her er et eksempel fra Hannelore W. Langstrøms anmeldelse av *Dagbok* i Fædrelandsvennen: ”Usentimentalt og klisjéfritt, med innspill av poetiske kontemplasjoner omkring døden, skildrer han et sorgarbeid” (Langstrøm 2003). I Bernhard Ellefsens forsøk på å forklare Espedals forfatterskap gjennom tre punkter, er tap et av disse tre: ”Styrken i Espedals forfatterskap er først og fremst evnen til å omsette tap til tekst[...]” (Ellefsen 2010). Tap er som kjent en forutsetning for både sorg og melankoli, og Ellefsen uttrykker tydelig at Espedals styrke er den litterære behandlingen av tapet.

Jeg og flere med meg, mener altså at tap, sorg og/eller melankoli, er sentralt i forfatterskapet til Espedal. Jeg tror at det kan være selve kjernen i forfatterskapet. Selv om

flere har påpekt og nærmet seg denne tematikkens tilstedeværelse i Espedals forfatterskap, er det ingen som har behandlet dette emnet utførlig.

## 1.2 Hypotese

Sorg har noe allment ved seg da det er noe alle opplever i løpet av livet. Melankolien har noe mer mystisk over seg, og har vært omgitt av myter fra antikken til i dag. En av disse mytene er den om unntaksmennesket som samtidig med sitt tungsinn, er innehaver av skapende evner. Den kreative og skjønnlitterære behandlingen av tap som går igjen i samtlige av de selvbiografiske romanene til Espedal, gir oss et hint om at det kan finnes en kopling mellom melankoli og skapelse i dette forfatterskapet. Min hypotese er derfor at melankoli er drivkraften i Espedals forfatterskap. Dette vil jeg påvise gjennom nærlesning og analyse av *Dagbok (epitafer)* (2003) og *Imot naturen (notatbøkene)* (2011). Optimalt sett burde man ta for seg de åtte selvbiografiske romanene Espedal har skrevet i en slik lesning, da hver av disse bøkene spiller på hverandre, og på ulikt vis tar for seg tap av noe. Men tidsbegrensninger vil ikke tillate meg å gå i dybden ved en slik lesning. For å kunne si noe om dette samspillet mellom romanene, har jeg valgt å se nærmere på to av dem. Jeg har valgt akkurat disse romanene fordi de i større grad enn de andre tar for seg tap av kjære personer. *Dagbok* er, som vi kan lese i tittelbladet og dedikasjonen, en gravskrift for Espedals ekskone, Agnete. Det lengste kapitlet i *Imot naturen* (som kom ut ni år etter Agnetes dødsfall) tar for seg forholdet mellom Tomas og Agnete på en radikalt annerledes måte enn i *Dagbok*. I tillegg finner vi tre kapitler om kjærlighetsforholdet Tomas har med Janne, et forhold som også innebærer tap da det ender med at han mister henne. Dermed gir disse to romanene oss et godt utgangspunkt for å studere koplingen mellom tap og kreativt virke.

## 1.3 Teori og metode

### 1.3.1 Melankoli

Melankoli er en psykisk sinnstemning som på sitt verste betegner en lidelsesfull sykdom. I følge *Store norske leksikon* er den "[...] en dyp form for depresjon kjennetegnet ved tap av interesse for eller glede ved de fleste eller alle aktiviteter[...]" (Malt 2014). Begrepet hører m.a.o. først og fremst hjemme i en medisinsk diskurs, hvor det betegner en av mange ulike depresjonsformer og sykелighet som bør kureres etter beste evne. Innenfor denne tradisjonen

er det naturligvis lite plass til melankoliens positive sider, da sykdommens symptomer kan oppleves som uutholdelige og livstruende.

### 1.3.2 Antikken

Ordets etymologi tar oss til det greske språket, ”melankoli (fra gr. av melas ‘svart’ og kholos, khole ‘galle’, fordi en trodde svart galle var årsak til melankoli) tungsinn, svartsyn” (Bokmålsordboka) og avslører fenomenets lange historie. Teoriene om de fire kroppsvæskene, blod, gul galle, sort galle, flegma, og deres innflytelse på individets stemningsleie, er selvsagt avleggs i dag. Allikevel ser vi at medisinvitenskapen fortsatt ikke kan gi oss tilfredsstillende svar på hva som forårsaker melankolien, eller hvordan den skal kureres. Melankoliens historie viser oss ulike teorier om hvordan tilstanden oppstår, og ulike tanker om hva som kjennetegner melankolikeren. En av ideene som stadig dukker opp, er at melankolien også er en kilde til kreativitet og genialitet. I sin studie av melankolien i Ibsens skuespill, forklarer Frode Helland det slik:

Dobbeltheten i melankolien løper som en rød tråd gjennom den vestlige kulturhistoriens teorier om kunstneren og hans produksjon. Kunstneren betraktes ofte som genial melankoliker, trukket mellom et sykelig tungsinn som formørker tilværelsen på den ene side, og en dypsindig kontemplasjon og kreativitet på den andre. (Helland 2000: 217)

Aristoteles’ *Problemata* XXX.1 er et av de mest sentrale verkene og en standard referanse når det kommer til melankoli. I Kjersti Bales *Om melankoli* kan vi lese at ideen om en genial melankoliker er helt sentral hos Aristoteles:

Hvorfor er alle de som har vært unntaksmennesker når det gjelder filosofi, statsforvaltning, poesi eller kunst manifeste melankolikere? spør Aristoteles innledningsvis i sin avhandling *Problemata* XXX.1. Utgangspunkt og emne for denne er altså spørsmålet om forbindelsen mellom den sorte galle og det eksepsjonelle enkeltmenneske. (Bale 1997: 26)

Aristoteles’ forklaring på sitt retoriske spørsmål, henger sammen med den sorte gallen: ”For å bli unntaksmenneske må man både være melankoliker og stanse den varme sorte gallen på det rette punkt i dens utbrudd. Da fremkommer nemlig den evnen som eksepsjonaliteten har sin forutsetning i: evnen til å fremstille” (Bale 1997: 32). Begavelsen til unntaksmennesket er evnen til å fremstille seg som en annen: ”Unntaksmenneskene har evnen til å fremstille seg som en annen, enten det nå er som politiker, kunstner eller poet” (Bale 1997: 32). I

forlengelsen av denne logikken skisserer Bale hvordan skapelsen av den retoriske metaforen også kan henge sammen med melankolien<sup>1</sup>.

Aristoteles stadfestet altså at i tillegg til melankolikerens ubehagelige symptomer – ”[...] fra angst, misantropi og dyp nedslåthet til galskap i dens frykteligste former” (Bale 1997: 30) – har han en unik evne til å omskape seg selv og til å lage metaforer: ”Melankolikere er som bueskyttere som skyter på langt hold og lykkes. Det gjør de på grunn av kraften i skuddet. Og slik som de gale kan sitere og assosiere ved hjelp av likhet, slik skaper også melankolikerne likhetsrelasjoner når de fremstiller seg som andre personer” (Bale 1997: 35). Selv om antikkens kroppsvæsketeori er avkreftet, har vi fortsatt ikke funnet tilfredsstillende svar på hvorfor melankolien eksisterer og hvordan skaperkraften oppstår hos melankolikeren.

### 1.3.3 Sorg eller melankoli

Det store spørsmålet som stadig trenger seg på melankolibegrepet, er hva som er årsaken til lidelsen. I antikken legges skylden på sammensetningen av de fire kroppsvæskene. Hendelser utenfor individet kan selvsagt trigge lidelsen hos melankolikeren, men det er hans unike sammensetning av kroppsvæskene som gjør reaksjonene ekstraordinære:

[kroppsvæskene] korresponderer med de fire elementene – luft, ild, jord og vann – og med tidsinndelinger som de fire årstidene og livsfasene barndom, ungdom, moden alder og alderdom. Kroppsvæskene kontrollerer eksistensen og menneskenes måte å forholde seg på, og avgjør individenes karakter avhengig av måten de er kombinert på. Alle kroppsvæskene er konstant til stede, men med ulik dominans avhengig av årstidene. Sunnhet er når blandingen, styrken og kvaliteten er i likevekt. (Bale 1997: 29)

Kroppsvæsketeorien blir dermed en måte å unngå spørsmålet om hva som er årsaken til melankolien.

Sigmund Freud redegjør for et skille mellom sorg og melankoli i *Trauer und melancholie* (1917). For ham er sorgen den psykiske smerten man kjenner etter å ha mistet noe konkret, mens ved melankoli vet ikke vedkommende hva som har forårsaket tapet. Men at et tap finnes i denne situasjonen, er Freud overbevist om:

I andre tilfeller mener man at man bør holde fast på antagelsen av et slikt tap, men man kan ikke se klart hva som er gått tapt, og man er mer tilbøyelig til å anta at heller ikke pasienten bevisst kan forstå hva han har mistet. Ja, et slikt tilfelle kunne også

---

<sup>1</sup> Bale viser en sammenheng mellom Paul Ricæurs metaforbegrep og melankolien til Aristoteles (Bale 1997: 34)



foreligge hvis det tapet som foranlediger melankolien, er kjent for pasienten idet han riktignok vet hvem, men ikke hva han har tapt ved dette. Da ville det være nærliggende på en eller annen måte å sette melankolien i forbindelse med et objekt tap som er unndratt bevisstheten, til forskjell fra sorgen, der ikke noe ved tapet er ubevisst. (Freud 2011: 139)

Freuds skille mellom sorg og melankoli harmonerer med hans psykoanalytiske teori som er bygd på ideen om at menneske har en underbevissthet. Dermed blir melankolien noe som kan kureres gjennom vellykket psykoterapi, mens sorgen som ligger oppe i dagen og bevisstheten, ikke vil behøve analytisk tilnærming.

Freuds teori om det ubevisste sjelelivet har hatt stor betydning for litteraturteori generelt, og har blitt til en egen vitenskap innen dette feltet. Et sentralt verk innen psykoanalytisk litteraturteori som fokuserer på melankoli, er den bulgarsk-franske litteraturteoretikeren, psykoanalytiker, filosofen og feministen, Julia Kristevas *Soleil Noir. Dépression et mélancolie* (1987). Melankolien hos Kristeva har barnets separasjon med moren eller faren som et grunnleggende premiss. Kristeva mener at alle spedbarn opplever sorg i separasjonsprosessen, men melankolikerer skiller seg ut i tråd med Freuds distinksjon, hvor melankolikerer ikke selv klarer å se tapet. Toril Moi forklarer dette i forordet til den norske oversettelsen, *Svart Sol. Depresjon og melankoli*:

Melankolikerer er imidlertid ikke klar over sin egen aggresjon mot det tapte kjærlighetsobjektet, men identifiserer seg med det i stedet, og vender dermed all sin fortrente aggresjon mot seg selv. Resultatet er at melankolikerens ego stadig utsettes for sadistiske angrep fra hennes eget superego. Denne teorien forutsetter en slags kannibalistisk introjeksjon av og identifisering med det tapte objektet, som hos Freud normalt teoretiseres som en ødipal mors- eller farsfigur. (Moi 1994: 13)

Videre er fortrenghingen av tapet viktig. I en vellykket fortrenghing vil affektene, forårsaket av tapet, vise seg i språket, mens i et mislykket tilfelle vil språket mangle affekt, og man vil få et melankolsk språk: "For den depressive er derimot talen som en fremmed hud; den melankolske er en fremmed i sitt eget morsmål. Han har mistet morsmålets mening og verdi, fordi han ikke har kunnet miste moren" (Kristeva 1994: 63). Når Kristeva skriver om separasjon og tap av mor, refererer hun til spedbarnets gradvise utvikling mot å bli selvstendig. Her er sosialiseringen inn i de voksnes språk essensielt, "Barne-kongen blir utrøstelig trist før det ytrer sine første ord: talen medfører en separasjon fra moren, uten returmuligheter, noe som gjør at barnet ønsker å finne tilbake til henne og til andre kjærlighetsobjekter, først i fantasien, siden i ordene" (Kristeva 1994: 23). Ut i fra denne logikken kan Kristeva konstatere at skriften er forelsket og imaginasjonen er melankolsk:

”[...] dersom det ikke finnes noen skrift som ikke også er forelsket, finnes det heller ingen imaginasjon som ikke åpent eller i hemmelighet er melankolsk” (Kristeva 1994: 23). Gjennom denne kombinasjonen av psykoanalytisk og lingvistisk teori, gir Kristeva en ny forklaring på hvordan den skapende melankolikeren kan eksistere.

### 1.3.4 Nærlesning og sammenligning

Som det fremgår av det foregående, eksisterer det i dag en idé om at melankolien har en særegen kreativitet ved seg som har røtter tilbake til Aristoteles’ skrifter. *Dagbok* og *Imot naturen* har klare sorgmotiver som ikke driver handlingen fremover, men som nærmest kjennes som romanenes utgangspunkt. Melankolien kan i følge Freud og Kristeva eksistere selv om sorgen er til stede. Derfor vil jeg undersøke om vi har med en skapende melankoliker å gjøre i disse romanene. Jeg vil belyse melankolien gjennom nærlesning slik nykritikerne praktiserte den. Men jeg vil ikke se på det enkelte kunstverket som et autonomt objekt, derfor vil sammenligning av romanene bli viktig i denne oppgaven. Da Espedal stadig nevnes i sammenheng med den selvbiografiske trenden vi har sett det siste tiåret, ville det vært nærliggende å trekke inn den offentlige debatten om forbindelsen mellom forfatter og romankarakterer, mellom fakta og fiksjon, når jeg f.eks. studerer Espedals konstruksjon av identitet<sup>2</sup>. I denne oppgaven har jeg imidlertid funnet det nødvendig å avgrense omfanget til Espedals egne verker. Romanene jeg tar for meg, har flere fremstillinger av hendelser som man kan finne empirisk belegg for, og de har hendelser man ikke kan verifisere. Noen få ganger vil det bli nødvendig å kontekstualisere Espedals fremstillinger i det virkelige liv for å forstå hva som er skrevet i disse selvbiografiske romanene. Utover det vil jeg la spørsmålene om hvilke hendelser som er sanne eller usanne, forbli ubesvarte og oppfordre leseren til å bli med meg på letingen etter koplingen mellom kunsten og livet.

## 1.4 Plassering av Tomas Espedal

Tomas Espedal har skrevet tolv romaner. Den første, *En vill flukt av parfymen*, kom ut i 1988, og den foreløpig siste, *Bergenens*, kom ut i 2013. I tillegg gav han ut fotoboken *Mitt privatliv* (2014), som kan ses på som en forlengelse av det selvbiografiske prosjektet. Et sentralt skille

---

<sup>2</sup> Her kan nevnes Poul Behrendts *Dobbeltkontrakten* (2006) og Arne Melbergs *Om Självframställning i litteraturen* (2008), som bygger på Philippe Lejeunes premiss i *Le Pacte autobiographique* (1975) om at det finnes en pakt mellom leser og forfatter.

i forfatterskapet kom med hans fjerde roman, *Blond (erindring)* (1996), hvor han for første gang satte sitt eget navn på jegfortelleren. De syv neste romanene hans fortsetter i dette sporet, og står i dag som et sentralt bidrag til den selvbiografiske trenden vi har sett i Skandinavia det siste tiåret.

Alle disse syv romanene har sin egen tematikk, eller en spesifikk sjanger, som skal utforskes. Vi ser det allerede i titlene: *Imot naturen (notatbøkene)* utforsker skillet mellom natur og kultur, og *Dagbok (epitafer)* undersøker dagbok som sjanger, og epitafer refererer til dødstatistikken. Parallelt med dette kjennes det som om romanene strekker seg etter å belyse én og samme sak, da de oppleves som helhjertede forsøk på å finne frem til noe essensielt og sannhetsfylt om livet. Motivene, karakterene og enkelte setninger går igjen i flere av bøkene, det er som om han stadig vender tilbake til disse i håp om å finne svar. Det virker som om det ligger noen sentrale tema til grunn i forfatterskapet som stikker dypere enn de overordnede temaene vi finner i overskriftene. De tre viktigste temaene Espedal beskjeftiger seg med, er etter mitt syn tap, skriving og identitet. Tapstatistikken tar utgangspunkt i hans avdøde mor, hans avdøde ekskone Agnete, og ekskjæresten Janne. Skrivingen, både aktiviteten og alle gjenstandene som omgir ham når han skriver, virker til å være et utømmelig motiv da det repeteres med høy frekvens i alle hans senere bøker. Skrivingen fører oss over på identitetstatistikken; hvem er Tomas Espedal? En faktisk person og/eller en romankarakter? Her kunne man lagt til det ene spørsmålet etter det andre, for det er her forfatterskapet begynner å svinge og peke i flere retninger; mot performativ kunst og filosofiske spørsmål knyttet til identitet.

Repetisjonene av disse motivene – tap av kvinner og den skrivende forfatteren – kjennes på sitt beste som et nytt og friskt forsøk på å finne meningen bak handlingene. Hans metode er å stokke om på rekkefølgen i setningene og sette det inn i nye kontekster. Språket skjerpes stadig fra roman til roman, og innad i romanene har han et språk som prøver seg fram: ”Jeg er glad! For første gang på lenge. Glede. Over hva? Ingenting. Bare glede, en ren glede over ingenting. Eller for eksempel dette: torget, fontenen, fuglene i treet på den andre siden av plassen” (Espedal 2004: 90). Denne dialektiske dynamikken – et utsagn med et bestemt og klart innhold – ”jeg er glad over ingenting” – som i neste øyeblikk blir korrigert med et motstridende utsagn – ”Eller for eksempel dette: torget, fontenen, fuglene i treet” – er et kjennetegn hos Espedal. Vi ser det på setningsnivå, men også på det overordnede avsnittsnivået da det kan være to motstridende avsnitt med flere siders mellomrom i en og samme roman, og vi finner slike motsetninger i de repeterende motivene som dukker opp i de forskjellige romanene. Tesen og antitesen kulminerer aldri i en konkluderende syntese. Alle

disse repeterende forsøkene vitner om en tvil på språket som meningsbærende, samtidig vitner selve skriveaktiviteten om en tro og ambisjon om å skape mening i språket.

### 1.4.1 Hvordan lese Tomas Espedal?

Tomas Espedal er kjent for å skrive selvbiografiske romaner, og han blir stadig nevnt i sammenheng med Karl Ove Knausgård. I Espedals siste roman, *Bergen* (2013), skildrer han det litterære miljøet i Bergen hvor han selv har vært og er en sentral skikkelse. Karl Ove Knausgård og Tomas Espedal kjenner hverandre fra Knausgårds studietid i Bergen. I *Min kamp* 5 (2010) skriver Knausgård om da han ble anklaget for å ha voldtatt en kvinne, en hendelse som skal ha skjedd i Espedals leilighet. I *Bergen* skriver Espedal sin versjon av hendelsen og etterspillet. I samspill med media som disket opp med dramatiske overskrifter, ”Knausgård risikerer ti års fengsel. Fristen for å anmelde påstått voldtekt går ut i høst” (Skogrand 2010), skaper Knausgård og Espedal performativ kunst.

Til tross for at disse forfatterne spiller på hverandres forfatterskap, har de svært forskjellige prosjekter gående. Mens Knausgård forfører sine lesere med lange og detaljerte beskrivelser av omgivelsene og sitt indre liv, skriver Espedal kort, enkelt og minimalistisk. En av de største kampene til Karl Ove i *Min kamp*, er den mot faren. Dybden og innsikten i denne konflikten kommer frem gjennom lange og utallige fortellinger fra barndommen og opp til skrivende stund. I tillegg til fortellingene får vi lange tankerekker og refleksjoner rundt problematikken i en realistisk språkdrakt som gjør at leserne til stadighet kjenner seg igjen. Espedal derimot, har et stramt og presist språk som nærmer seg poesien. Hans formidling skjer gjennom ikoniske motiver som settes opp mot hverandre. I ”Biblioteket”, første kapittel i *Imot naturen*, får vi historien om da Tomas møtte Janne for første gang på en nyttårsfest. Historien er skrevet i tredjeperson, hvor *han* og *hun* er de forelskede hovedkarakterene. Det kommer tydelig frem at *han* er Tomas, og *hun* er Janne. Denne leken med fortellerstemmen tar jeg opp i kap. 2. Foreløpig skal vi konsentrere oss om historien om hun og han, som altså er Tomas og Janne. Tomas blir slått av det skjønne utseende straks han får øye på henne, og får henne på tomannshånd i et bibliotek. Møtet mellom de to nyforelskede fremstilles som det klassiske møtet mellom skjønnheten og udyret, hvor han er en gammel erfaren mann, og hun er den unge og uerfarne: ”Den hvite huden og det gamle ansiktet, rynket og grovt, det hviler mot det nakne, unge brystet” (Espedal 2012: 9). Kritikerne ble bekymret over denne klisjéfylte åpningen. ”Å se en så selvmytologiserende forfatter bevege seg mot den hengemyren av klisjeer som omgir aldrende mann/ung kvinne-

problematikken, føles litt som å betrakte en katastrofe som er i ferd med å skje” (Farsethås 2011), skrev Ane Farsethås i sin anmeldelse av boken, og Ingunn Økland åpnet med det samme poenget i sin anmeldelse i Aftenposten. Til tross for dette ender begge anmeldelsene i begeistring over romanen: ”Det er nakent, brutalt og enkelt. Til og med de første erotiske standardbildene får sin retrospektive funksjon” (Økland 2011)

Interessant blir det når Espedal vender og snur på motsetningene ved f.eks. å se det vakre i det stygge, ”Ansiktet kan være ødelagt av ensomhet eller av for mange nytelser, det er ikke mulig å si hva som bor i ansiktet hans, men det er det ødelagte som er vakkert ved ham; hun syntes at han har et ødelagt og vakkert ansikt” (Espedal 2012: 11). Flørtingen mellom de to utvikler seg til elskov og misbruk av illegale rusmidler:

Han tvinger hodet hennes ned mot skrivebordet, og hun trekker pusten forsiktig inn gjennom nesen, husker med ett hvordan hun ble presset ned i snøen, hvordan snøen fylte munnen og nesen, den kalde snøen, hun puster inn og blir overrasket over hvor varm den er,[...]. Så trekker han kjolen ned over skuldrene hennes, drar ned brystholderen og drysser en hvit stripe av pulveret mellom brystene. Han stikker røret inn mellom de hvite brystene og trekker pusten kraftig inn. (Espedal 2012: 13)

Kokainsniffing fra kvinnebryst er et kjent motiv fra både film og litteratur som gir assosiasjoner til populærkultur og mafiaestetikk. Det setter også den dyriske seksualiteten i et nytt lys; akten foregikk i rus, de tok et valg om å gi seg hen til lyst og euforiske følelser. Hva er natur og hva er aktørenes egne valg? I teksten leser vi dessuten at han bruker makt for å få henne til å innta stoffet. Hun stopper ham heller ikke, det minner henne om å bli presset ned i snøen, antakelig av sterkere gutter som barn. Sitter det i henne fra gammelt av å være med på den farlige leken? eller er det noe hun har oppriktig lyst til? I teksten finner vi et spørsmål som inneholder et mulig svar ”Kanskje vil hun kaste seg ut i noe som er farlig, katastrofalt, som vil forandre henne fullstendig” (Espedal 2012: 11), men ingen tydelige svar.

Hvis Karl Ove Knausgård skulle skrevet om en gang han brukte kokain, ville det sett helt annerledes ut enn hos Espedal. Han ville antakelig drøftet risikoen over flere sider, og sørget for å gi leseren en forståelse for at han gjorde det. Espedal lar hendelsen stå for seg selv ved nettopp ikke å kommentere risiko og ulovlighet, slik at vi står vi igjen med et ikonisk motiv. Kapitlet inneholder også en omskrevet fortelling om Pierre Abélard (1079-1142), den 38-årige læreren og forfatteren av logiske og filosofiske tekster som innledet et romantisk forhold med sin 15-årige elev, Héloïse. Espedal tar utgangspunkt i Brevvekslingen mellom Abélard og Héloïse, og skriver historien med sitt eget språk.

Fra der de sitter under det store, beskyttende lindetrete[...], kan de se huset hvor Héloïses onkel bor; de venter på at han skal blåse ut lysene og gå opp trappene til soverommet i øverste etasje, så vil de komme frem fra skjulestedet sitt og gå tilbake til huset hvor de vil låse seg inn i biblioteket. Héloïse vil kle av seg, hun vil stå naken foran Abélard (Espedal 2012: 21)

Videre får vi også her en elskovsscene i bibliotek. Det kommer ingen forklaring på hvorfor historien er med, ingen analytisk sammenligning mellom de to kjærlighetsforholdene, eller kulturen i de to tidsepokene. Men det er opplagt en fortelling som skal sammenlignes med Tomas' mer samtidige forhold; bekymringen over å bli oppdaget av onkelen viser at det også var forbudt aktivitet den gang, men kjærlighet mellom ung og gammel er tidløs.

Da disse motstridende elementene sidestilles – den unge og den gamle, vakre og stygge, det champagnedrikkende og kokainsniffende paret på nyttårsfest på 2000-tallet ved siden av en klassikerromanse fra 1000-tallet – utgjør de en estetisk helhet som i første omgang beveger seg bort fra virkeligheten. Med et enkelt og bilderikt språk nærmer kapitlet seg poesien, og i poesien er sammensettingen av de ulike delene avgjørende for meningen. Cleanth Brooks, kjent for å være en av grunnleggerne av nykritikken, forklarer poesiens spill mellom del, helhet og kontekst i ”Ironi som strukturelt prinsipp”: ”Straks vi har innsett at diktets forskjellige deler er organisk forbundet med hverandre, og indirekte med diktets totale tema, innser vi også *kontekstens* betydning.” (Brooks 2003: 60). Når man er klar over disse ulike delene, kan man forstå at de innbyr til et språklig spill med hverandre, hvor betydningen blir usikker og krever en hermeneutisk tilnærming. Det positive med denne leken, er at språket fornyes, noe Brooks mener er dikterens ansvar: ”Den moderne dikteren står overfor oppgaven å gjenoppvekke et nedslitt og tappet språk, slik at det igjen kan formidle mening med kraft og presisjon” (Brooks 2003: 69). I følge Brooks er det et ”indre ironisk press” som setter i gang fornyelsen av språket.

Denne dynamikken mellom del og helhet som Brooks skisserer, finner vi også i romanen, og ”Biblioteket” inneholder gode eksempler på dette. Historien om Abélard og Héloïse går fra å være en skandale i sin tid, til å bli et dagsaktuelt motiv når den sidestilles med hans og hennes affære i biblioteket. At elskoven foregår i et bibliotek, virker heller ikke til å være valgt av tilfeldige grunner. Biblioteket blir et rom som fraskiller paret fra resten av festen og nåtiden, og knytter dem til litteraturen generelt og til Abélard og Héloïse spesielt. Hvis vi våger oss videre inn i den pikante affæren mellom han og henne, ser vi at også den forsøker å si noe utover den rødmende skandalen mellom den unge og den gamle: ”Han griper tak i håret hennes, i hestehalen, og drar hodet bakover så hardt at hun må reise seg opp på alle fire” (Espedal 2012: 14). De seksuelle scenene har et gjennomgående spill med

metaforer fra dyreverden, slik at seksualiteten plasseres i naturen. Slik blir seksualiteten et fortettet motiv med referanser til rus, begjær, kultur og natur. Dermed har vi et kapittel som leder oss inn i romanens uttalte hovedtematikk (natur), gir oss historien om første gang Tomas og Janne møttes, og som gir oss en pekepinn på forbindelsen mellom livet og litteraturen.





## 2 Identitet

### 2.1 Fortelleren

Første setning i *Imot naturen* er skrevet i førsteperson, og vi møter jeget, Tomas Espedal, som vi kjenner fra foregående bøker: ”Jeg begynner å bli gammel; jeg kjenner ikke meg selv. Det har alltid tiltrukket meg, dette bildet av alderdommen: den gamle mannen og den unge jenten” (Espedal 2012: 9). Han begynner å bli gammel og kjenner ikke seg selv igjen; han er fremmedgjort for seg selv idet han entrer en ny fase i livet. I første avsnitts siste setning begynner han å snakke om han og hun, ”Man vet ikke hvem som er den skyldige, han som sitter i stolen, eller hun som sitter over ham, i fanget hans, kledd i en utringet, sort selskapskjole” (Espedal 2012: 9), og slik innledes en fortelling skrevet i tredjeperson om to mennesker som møtes for første gang på en nyttårsfest. Siste avsnitt i dette kapitlet tar for seg parets spasertur hjem etter nyttårsfesten: ”De går sammen gjennom byen; mot strømmen av ansikter og armer og føtter som sjangler og går inn mot sentrum[...]” (Espedal 2012: 26). Her skrives det fortsatt i tredjeperson, men i løpet av en setning trer fortelleren inn, og plutselig blir ”de” til ”vi”:

[...] de går, [...], hånd i hånd over broen og ned i en sving mot gaten som jeg kjenner så godt, Michael Krohns gate. Vi går forbi Markuskirken og langs fortauet mellom murfasadene”. Til slutt ender spaserturen i Michael Krohns gate ”nummer enogfemti hvor Janne stanser og finner frem nøklene til ytterdøren. (Espedal 2012: 26)

Fortellingen om paret som møttes en nyttårsaften, blir på sett og vis en muntlig fortelling fortalt av fortelleren om seg selv. ”Man vet ikke hvem som er den skyldige, han som sitter i stolen, eller hun som sitter over ham” (Espedal 2012: 9), ”Man” er et pronomen som inkluderer alle og enhver, slik at Espedal inviterer leserne til å studere fortellingen sammen med ham. Denne vekslingen mellom første- og tredjeperson forekommer flere steder i Espedals forfatterskap, noe Christian Johannes Idskov også poengterer i sin artikkel ”Når forfatteren vil sig selv til livs”, og supplerer med at dette er en teknikk Marguerite Duras og Josefine Klougart også benytter seg av, og om sistnevnte kan han si at denne teknikken kan ha en intensiverende effekt:

Hos danske Josefine Klougart finder man et lignende registrerende blik; denne omsorg for genstandenes iboende poesi giver hendes prosa en samtidig ekspanderende og intensiverende karakter, som når hun i sit seneste værk *Om mørke*

(2013) binder den personlige undergang sammen med apokalypsen omkring hende. (Idskov 2014)

Idskov poengterer også treffende at vekslingen mellom første- og tredjeperson også er en veksling mellom introspeksjon og observasjon. Når Espedal så begynner å observere seg selv, sammen med leseren, skjer det også her en intensivering av språket og handlingen.

## **2.2 Melankolikerens fremstilling av seg selv**

”Arbeidet, fabrikken” handler om seksten år gamle Tomas som har sommerjobb på fabrikken hvor også hans far jobber. Kapitlet innledes med to avsnitt som komprimert forklarer Tomas’ holdning til arbeid før og etter disse sommermånedene:

Allerede tidlig sto det klart for meg at jeg ikke ville arbeide. Seksten år gammel fikk jeg jobb i en fabrikk; jeg skulle rengjøre og olje vevstolene i tekstilfabrikken hvor min far arbeidet i administrasjonen. Seksten år gammel var jeg klar til å bli som min far, og hans far før ham, jeg ville bli en god arbeider, en god mann, og senere en god far, som alle fedrene i min familie. / Bare noen få måneder senere var alt dette ødelagt; jeg ville ikke arbeide, og jeg skulle ikke gifte meg, aldri, og jeg ville ikke få barn, aldri i livet, jeg ville være fri. (Espedal 2012: 31)

Ved å informere om denne sentrale endringen i Tomas før kapitlet kommer i gang, skapes det en forventning om at noe viktig må ha skjedd på denne fabrikken. La oss se hva som skjer.

Kapitlet tar for seg sommeren på fabrikken gjennom repetisjoner av arbeidsdøgnene. I takt med repetisjonene skifter fortellerens perspektiv fra et kollektivt flertall til førsteperson via andreperson: ”Vi våknet i mørket, eller i grålysningen, det første lyset kom, men vi gikk ennå en stund fortumlet rundt i husets mørke, det var vanskelig å våkne” (Espedal 2012: 32), ”Seksten år gammel gjorde du som din far og hans far før det, du satt på kjøkkenet med en kaffekopp og en sigarett, stirret tankeløst ut av vinduet.” (Espedal 33), ”Du tar på deg støvlene og jakken, lister deg ut døren, lukker døren forsiktig bak deg og forlater huset. Jeg triller sykkelen ned grusgangen” (Espedal 34). Denne vekslingen i pronomenbruken gjenspeiler forvandlingen i identiteten til Tomas som vi ble varslet om i første avsnitt. Tomas går til fabrikkarbeidet med en positiv innstilling til arbeidet og farens domene, og han identifiserer seg med de andre arbeiderne. Han starter dagen sammen med sin far på kjøkkenet, og kommer seg til fabrikken hvor han finner ut at arbeidet er et umenneskelig slit som gjør menneskene til noe maskinelt: ”Tause, mekaniske spøkelser var de. Kvinnene bak maskinene.” (Espedal 43). Når lunsjpausen starter, skjønner han ikke hvor han hører hjemme:

Min far sitter med økonomisjefen, Sverre Nordanger, de er venner, [...]. Jeg kan ikke sette meg der, heller ikke med de mannlige arbeiderne, og ikke med kvinnene, sånn har det vært hver eneste dag; jeg vet ikke hvor jeg hører til. Jeg kjøper en kopp kaffe og tar matpakken med ut. Setter meg på bakplassen, under blikkskuret, ved et trebord like foran fabrikkutkjørselen, det er plassen for røykerne. (Espedal 2012: 38)

Avsnittet innledes ved å følge kvinnene fra vevstolene og inn til bordene i kantinen, ”De setter seg ved sine faste bord, på sine vante plasser, blander seg ikke med mennene, de som arbeider i produksjonen, og de som arbeider i administrasjonen” (Espedal 2012: 38), og slik viser han ikke bare at det er klasse- og kjønnsforskjeller i fabrikk, men også hvor han egentlig kunne tenke seg å sitte om det lot seg gjøre, nemlig hos kvinnene. Men Tomas finner altså sin plass i outsiderposisjonen hos røykerne utenfor fabrikk. Til slutt i dette avsnittet forteller Tomas at ”Hver dag, etter arbeidstid, sykler jeg ut bakporten mot krysset på Danmarks plass, [...], jeg sykler stående mot Damsgård Hovedgård, men stanser ved murhuset hvor kjæresten bor” (Espedal 2012: 38). Slik finner han seg sitt eget sted utenfor fabrikk, hos en kjærest. Sommerdagene på fabrikk blir en overgang hvor han må sjonglere mellom flere roller – arbeider, sønn, kollega og kjærest – og hvem han skal bli, er ikke avgjort enda.

Tittelen på kapitlet, ”Arbeidet, fabrikk”, gjenspeiles i det konkrete fabrikkarbeidet i teksten. Men det kan også være en metafor for arbeidet det er å bygge sin egen identitet. Inni fabrikkens industrielle univers, ser vi at også identiteten til tenårings Tomas smeltes og omformes i løpet av en sommer. Han går inn i fabrikk som en sønn som vil bli som sin far, og går ut av fabrikk og sommeren i visshet om en ting: han skal ikke gjøre som sin far. Fabrikkarbeidet som skulle gjøre ham hard og maskulin, gjør heller at han savner det feminine som han holdes borte fra på fabrikk. Tomas’ mor nevnes kun i en setning i dette kapitlet, samtidig som hun indirekte er til stede som et fravær – farens dominans over fabrikkens territorium tatt i betraktning. ”Jeg smurte ansiktet med en fuktighetskrem som jeg hadde fått av min mor. Jeg visste ikke hva den skulle hjelpe for, ansiktet var ødelagt. Ødelagt av olje og parafin og såpe; jeg skulle ønske at ansiktet mitt kunne byttes ut med et annet” (Espedal 2012: 44). Morens omsorg fungerer ikke på fabrikk, og heller ikke når han skal skape sin egen identitet. Bruddet med moren ligger også implisitt i ungdomskjærestens inntreden i Tomas’ liv:

Jeg hvilte ansiktet inn mot brystene hennes, det må ha vært en gammel lengsel, eldre enn meg; jeg var lykkelig. Jeg hadde aldri kjent en sterkere lykkefølelse, av noe så naturlig, den lyse buen av naken hud, en ung jentes fullkomne bryster: det er først senere, mange år senere, at jeg endelig er skyldig, at jeg går imot naturen; jeg har ikke forandret meg på treogtredve år. (Espedal 2012: 41)

Disse setningene trekker noen åpenbare linjer fra ungdomstiden på fabrikken til fortellerens nåtid og romanens naturtematikk; Tomas setter pris på en ung jentes bryster i godt voksen alder. Litt mer subtilt, men fortsatt helt åpenbart, trekkes linjene bakover i tid, til lengselen etter moren. Ansiktet som hviler mot brystene har en dobbel betydning: den voksne seksuelle og spedbarnet som hviler mot morens bryst. Det siste motivet er også et klassisk eksempel i Freuds utviklingslære, hvor det å slutte med å drikke melk fra sin mors bryst, er knyttet til separasjon og tap av mor:

Mangelen eller tapet som kjennetegner melankolien, blir i Freuds teori tilskrevet separasjonen mellom mor og barn i den orale fase i barnets utvikling. I denne fasen er nærhet til moren og morsbrystet selve kilden til livet. Idet brystet blir borte og barnet separeres fra sin mor, trues barnets eksistens. Denne traumatiske taps- og separasjonserfaringen legger grunnlaget for en særegen følelse som senere i livet kan erfares som melankoli. Siden denne følelsen ikke har noe klart objekt, kan sorgarbeidet aldri helt slutføres for en melankoliker. (Brunstad 2005: 49)

Sitatet er hentet fra Paul Otto Brunstads redegjørelse for melankolibegrepet i hans kulturanalytiske essay, *Seierens melankoli*. Og som vi kan se, legges det opp til et klassisk freudiansk spill mellom mor, far og sønn i ”Arbeidet, fabrikken”.

Tomas går altså fra mors bryst til andre kvinners, og han tar avstand fra farens territorium, fabrikken. Fabrikken blir en test, en ilddåp og et vendepunkt for ham. Fabrikkens identitetsskapende evne ser vi også i første setning i *Imot kunsten*, Espedals roman som ble utgitt to år tidligere: ”Mitt første navn ble konstruert i en fabrikk, støpt i metall, og var av en viss varighet” (Espedal 2010: 11). Historien om sommeren på fabrikken ville vært fullkommen om Tomas gikk ut med et klart forfatterkall. Men slik er det ikke, og det styrker troverdigheten – hvem går fra å ville bli fabrikkarbeider til forfatter den sommeren man er seksten? Allikevel er fabrikken et skritt mot forfatteridentiteten, og vi merker oss noen hint om dette:

Hver dag, under maskinen, skrev jeg på dette brevet til deg. Jeg skrev det for å få tiden til å gå. Jeg risset inn navnet ditt med kniven i trådene som hadde spunnet seg fast rundt akselen, tre bokstaver, så kuttet jeg opp trådene, skar dem løs og skrev at jeg aldri har elsket noen som deg og at jeg aldri kommer til å elske noen annen. (Espedal 2012: 43)

Det monotone fabrikkarbeidet fører til kjedsomhet, og kjedsomheten, som også er en side ved melankolien, er i følge Brunstad forutsetning for kreativitet: ”Uten evnen til å utholde seg selv og sitt eget selskap, modnes og vokser en ikke som menneske. Det er derfor viktig å ta vare på det egne rommet som alle mennesker har i sitt indre. Melankolien disponerer på en

særlig måte dette rommet, [...]” (Brunstad 2005: 196). Outsiderrollen Tomas inntar når han setter seg med røykerne utenfor fabrikken, er også i tråd med forfatterrollen, og peker mot det marginaliserte valget det er å bli en forfatter.

Fabrikken trigger bruddet mellom Tomas og foreldrene, han blir en selvstendig voksen, og vi aner fødselen til en forfatter. Denne prosessen trigges av melankolien som starter med tapet av moren. Så skal vi også merke oss at dette er en konstruert identitet, eller et av Espedals flere forsøk på å skape sin identitet, som vi leste i *Imot kunsten*: ”Mitt første navn ble konstruert i en fabrikk”. I konstruksjonen av seg selv skaper Tomas noe som ligner virkeligheten, samtidig som det er skapt, kunstig og umulig kan bli like nyansert som virkeligheten. Dermed blir fremstillingen, om vi ser prinsipielt på den, Espedals fremstilling av en annen. Dette harmonerer med Aristoteles’ unntaksmenneske: ”Det melankolske unntaksmenneskets særlige begavelse kan således tolkes som mimesis, evnen til å fremstille seg som en annen[...]” (Bale 1997: 32). Dette gjelder i bunn og grunn for hele Espedals selvbiografiske forfatterskap, da det alltid vil være en konstruert selvfremstilling på et eller annet nivå. Når vi ser slik på det, kan vi si at selvbiografiske konsepter har et melankolsk utgangspunkt i seg selv. For leseren kan denne melankolien merkes i usikkerheten som stadig hersker rundt fortellerens identitet. Espedal kommenterer dette i *Gå. eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*: ”Men det er ikke mulig å skrive sannheten om seg selv. / Man skriver og skjuler seg. Man kler seg i språk” (Espedal 2007: 42). Selvfremstillingen er altså en måte å skjule seg selv på. Forfatteren som skjuler seg, ønsker egentlig å bli sett, i følge Stig Sæterbakken. I et essay om Søren Kierkegaard skriver han: ”I vanskeliggjøringen, tekstens forkledning, finnes forfatterens drøm om den perfekte leser, den våkne og oppmerksomme leser som rydder opp i rotet man har etterlatt seg, fjerner slagget og gjenskaper teksten til det den har mulighet til å bli” (Sæterbakken 2013: 32). Dette gir mening i forbindelse med Søren Kierkegaards pseudonymer og hans tilbakeholdende tekster, men det gir også mening hos Espedal og i prinsippet hos alle forfattere da verken forfatteren, eller leseren kan kontrollere språket fullt ut. I tilfellet Espedal har vi åtte selvbiografiske romaner som snor seg i ulike retninger og gir oss et kunstig bilde av forfatteren. Det i seg selv kan forstås som et ønske om å bli forstått og at noen klarer se gjennom skriftens klær.



### 3 Kvinnene i Tomas' liv

Agnete og Janne er to sentrale kvinner i forfatterskapet til Tomas. Agnete og Tomas fikk et barn sammen, giftet seg og skilte seg. Noen år etter skilsmissen døde Agnete. *Dagbok* bærer preg av å være skrevet i sorg over hennes død, og romanens undertittel og dedikasjonen "Til Agnete (1961-2002)", gjenspeiles i bokens innhold. Dette er en roman skrevet pga. sorg over at Agnete gikk bort. I *Imot naturen* dukker Agnete opp i romanens lengste kapittel, "Kjærlighetsarbeidet", som tar for seg deres kjærlighetsforhold i kronologisk rekkefølge. I *Imot naturen* møter vi også Janne, en yngre kvinne Tomas møter på en nyttårsfest og som blir hans kjæreste og samboer i flere år, til hun en dag forlater ham. I *Imot naturen* får vi denne historiens begynnelse i første kapittel, "Biblioteket", og forholdets avslutning kommer i de to siste kapitlene, "Arbeidsrom, laboratorium" og "Notatbøkene". Historien om Agnete og Janne har tap og kjærlighetssorg til felles. La oss undersøke disse to kvinnene nærmere.

#### 3.1 Agnete

Jeg har deltatt i Agnetes død, og det ble for mye for meg: jeg ble syk. / Jeg har ikke tatt medisiner. På tross av at legen skrev ut tunge medikamenter (de skulle ta bort overflødige tanker. Jeg lever av overflødige tanker!), og jeg var nær ved å ta dem, kjære Gud, jeg trengte hjelp. (Espedal 2004: 101)

I *Dagbok* blir vi kjent med Agnete gjennom følelseslivet til Tomas, nærmere bestemt gjennom sorgreaksjonen rett etter dødsfallet: "[...] hun jeg lever sammen med, er død, jeg er i sjokk, hun døde så brått. Jeg har aldri kjent en tilsvarende smerte, en dypere sorg, jeg har lyst til å dø, legge meg ned og gi opp, følge henne og forsvinne, men det er ikke mulig, hun etterlot to barn, og de er mine" (Espedal 2004: 39). I disse to eksemplene finner vi en mann i desperat sorg av det slaget man forventer når man mister et kjært menneske. Espedal skriver i presens om hverdagen rett etter Agnetes død, og han ser tilbake på dagene rett før dødsfallet.

Jeg har flyttet inn i huset, sover i sengen, vekker de to barna, svarer på ditt navn i telefonen. De snakker til meg som til en annen. Jeg blir påført en hel del gamle bekymringer, har påtatt meg noen nye, får besøk av venner jeg ikke kjenner, og har ufrivillig overtatt mesteparten av din familie. Jeg må forholde meg til dine menn og til din seneste mann[...] (Espedal 2004: 61)

Tomas og Agnete skilte seg noen år i forveien for dødsfallet hennes. Kort tid etter skilsmissen ble Agnete gravid med en ny kjæreste. Dette kommer frem i *Imot naturen*, hvor forholdet til Agnete og Tomas fortelles på en ryddig måte i kronologisk rekkefølge:

Allerede noen måneder etter fødselen var det slutt med den nye kjæresten; Agnete bodde alene med to jenter i huset på Askøy. Det må ha vært et hardt og vanskelig liv, spesielt om vintrene, det var ikke noe enkelt liv; jeg vet det, for det var jeg som skulle overta huset og begge jentene. (Espedal 2012: 107)

Inni dette avsnittet ligger tidsrommet *Dagbok* tar for seg, og vi skjønner at Tomas' forhold til Agnete var komplisert, og at sorgen må bære preg av ambivalens. *Dagbok* inneholder få konkrete beskrivelser av Agnete, men noen finnes:

Hun hadde ikke noe forhold til ordet lykke, hun verken søkte eller drømte om den, til det var hun for utålmodig og kravstor. Hun ønsket seg noe mer, noe større og bedre, noe mer holdbart og absolutt. [...] Jeg har aldri kjent noen så full av liv, så full av død. Hun var full av død i livet, det kan være at hun er full av liv i døden [...]. (Espedal 2004: 56)

Her beskrives hun som et lengtende menneske av typen "larger than life", en som ikke klarer nyte livet da man stadig strekker seg etter en utopi, "[...] jeg sier: du forventet deg for mye av livet, Agnete. Hun ser på meg, begynner å gråte og reiser seg fra stolen" (Espedal 2004: 54). Det ligger en ulykkelig melankoli over disse beskrivelsene. Tomas bebreider henne ikke, men får leseren til å spørre seg om det er verdt å leve slik. Agnetes skikkelse er ikke så håndgripelig i *Dagbok*, hun kommer som sagt mest frem gjennom følelseslivet til Tomas, og de konkrete beskrivelsene av henne er få og tvetydige. I *Imot naturen* kommer hun derimot frem som en tydeligere karakter, da hun her er en svært handlende karakter, i tillegg til at hun blir kommentert og analysert av hovedkarakteren, forfatteren og eksmannen Tomas Espedal.

### 3.1.1 Forelskelsen

Tredje kapittel i *Imot naturen*, "Kjærlighetsarbeidet", tar for seg Tomas' forhold til Agnete fra begynnelse til slutt. Her fremstilles Agnete som en melankolsk og mystisk skikkelse som fenget ham fra første stund. Kapitlet er preget av mye handling da det tar for seg det flere år lange forholdet og alle stedene de bodde: Bergen, Roma, Sogn og Fjordane, Oslo og Nicaragua.

La oss ta det fra begynnelsen. Tomas er på fest med sin ungdomskjæreste Eli da Agnete dukker opp og spør om han vil følge henne hjem. I en beskrivelse fremkaller han hvordan han så henne da: "Hun var svært vakker, og ikke på den vanlige måten, det var noe



stygt og vanskelig i ansiktet hennes som gjorde at det var spesielt vakkert og at hun skilte seg ut; hun var ikke som oss, hun var ikke en vanlig attenåring med et vanlig utseende” (Espedal 2012: 49). Tomas forklarer Agnete at han er kjærest med Eli og derfor ikke kan følge henne hjem. Tomas har på dette tidspunktet allerede lagt merke til Agnete flere ganger i sin oppvekst, men de har aldri hilst eller snakket med hverandre. ”Hun forsvant og dukket opp igjen. Det var mønsteret allerede før jeg kjente henne” (Espedal 2012: 51). En gang får han øye på henne i bibliotekets lesesal, ”[...] jeg kjente henne igjen med en gang. Det smale, litt skjeve ansiktet med de store øynene og tunge øyelokkene. Hun hadde et ansikt som var eldre enn henne. Et tungt eller melankolsk ansikt som ga henne en særegen skjønnhet, siden hun ikke var mer enn atten år”. En annen gang ser han henne spille i et teaterstykke om Franz Kafka, hvor hun spiller Kafkas søster, Ottilie, som tvinges og låses inne i et stort skap hvor hun gasses til døde, ”Fra det øyeblikket, tror jeg, var det umulig for meg ikke å elske henne” (Espedal 2012: 51), tenker Tomas. Disse sistnevnte møtene skjedde før Agnete oppsøkte ham på festen med kjæresten, dermed var han allerede forelsket i henne da han sa at han ikke kunne følge henne hjem pga. forholdet til kjæresten han hadde.

Det er altså en noe annerledes ved Agnete som appellerer hos unge Tomas, slik det ofte er. At Tomas faller for henne etter å ha sett henne spille teater, kan tolkes som at han liker at hun er skuespiller og opptatt av kunst. Men at dødsscenen blir nevnt i denne sammenhengen, bør også ha en betydning. Det kan være en forelskelse i døden, eller i den det blir gjort urett mot; en trang til å være hennes redningsmann. Møtet mellom Tomas og Agnete er i det hele tatt akkurat så romantisk, vakkert, vondt og lidenskapelig som en kjærlighetshistorie bør være – hun har en mystisk melankoli, de er nære hverandre hele oppveksten, men samtidig så fjerne da de ikke gir seg til kjenne for hverandre. En av grunnene til avstanden er at de tilhører ulike klasser i Bergens hierarki: ”Jeg vet at foreldrene hennes flyttet fra Fagernes i Sandviken, til Hop, på Skjold, i Fana. Hun flyttet fra boligblokkene på Fagernes til en enebolig i Fana; og det var der i denne eneboligen at hun forsvant for meg” (Espedal 2012: 51).

### **3.1.2 Agnetes pendling**

Ti år senere møtes Tomas og Agnete endelig igjen, på Café Opera i Bergen, hvor de kommer i prat, og noe som fører til overnattinger og endelig et romantisk forhold. Agnete er på dette tidspunktet bare hjemme på juleferie, hun bor egentlig i Roma. Da hun skal dra hjem til Roma, lover Tomas å komme etter. Tomas blir svært usikker på om han skal dra, og drøyer

reisen med noen måneder, før han til slutt bestemmer seg for å dra. Da han en dag uten forvarsel ringer på døren hennes i Roma, møter han en såret og dramatisk Agnete som ikke vil ha ham. Kort fortalt ordner dette seg og Tomas flytter inn i leiligheten hennes.

I Italia møter vi en snobbete Agnete som trakter etter velstand, luksus og eksklusivitet. Hun har bodd flere år i Roma for å satse på en karriere som skuespiller og fått noen jobber her og der, men realiteten er at hun ikke kan leve av det, og derfor ønsker hun å komme seg hjem til Norge for å jobbe. Mens de er i Roma drar de på en syttendemaifeiring i den norske ambassaden, i Geir Grungs enorme villa, hvor Agnete kjenner seg i sitt rette element, mens Tomas vrir seg i ubehag:

Vi gikk i et lite syttendemaitog rundt i hagen, ledet av Truls Øra; norske flagg og sanger, en kort tale, det var like før jeg kastet opp laksen og eggerøren, men Agnete var i godt humør, hun strålte, kledd i en hvit kjole under en sort jakke, under en bredbremmet hatt, det sorte pasjeklippete håret, den brede munnen og de store øynene. (Espedal 2012: 64)

Tomas og Agnete jobber med å oversette italienske teaterstykker til norsk mens de bor i Italia. Etter å ha oversatt L'intervista, oppsøker de forfatteren av stykket, Natalia Ginzburg, for å spørre om lov til å sette stykket opp i Norge. Møtet går ikke som planlagt da kjemien mellom Agnete og Natalia overhode ikke fungerer. Da de kommer hjem skylder Tomas på Agnetes snobbete stil:

Det hadde kanskje vært en fordel å vite at hun er venstreradikal, at hun forakter borgerskapet, og at det dermed ikke var så lurt å sminke seg opp og kle seg i sine fineste klær med hatt og høyhælte sko, og plutselig tok Agnete kameraet mitt og slengte det av full kraft mot ansiktet mitt, det traff meg like over øyet og jeg falt i gulvet, ble liggende. (Espedal 2012: 61)

Juni samme året flytter de hjem til Bergen og inn i Tomas' leilighet. Tomas skriver en roman som blir antatt, vinner en pris, og drar til Oslo for å motta pengene da Agnete ringer og sier at hun er gravid; "I løpet av et øyeblikk hadde jeg alt, penger, kjæreste, et barn" (Espedal 2012: 65), tenkte Tomas. Med dette barnet kommer en akutt personlighetsforandring i Agnete. Hun går fra å søke urbanitet og eksklusivitet, til å trakte etter et enkelt og nøkternt liv i pakt med naturen. Forandringen viser seg først og fremst i at hun insisterer på å flytte ut på landet: "Vi må flytte, sa hun. Vi kan ikke få et barn her, på Danmarks plass, midt i all denne trafikken.[...] Vi skal bo i et gammelt gårdshus med låve og utmark, midt i en skog, min bror skal kjøre flyttelasset" (Espedal 2012: 66). Fra nå av skal maten dyrkes i egen hage, "Hun dyrket gulrøtter og poteter. Blomkål og sukkererter. Hun dyrket blomster. Hun laget et urtebed"

(Espedal 2012: 68). Man skulle tro at for den blomsterelskende og tidvis kulturkonservative Tomas, skulle dette være idealer han selv kunne identifisere seg med, ja, man skulle tro at han endelig hadde fått sin vilje; å leve et enklere liv, fritt for borgerlig snobberi. I stedet søker han tilflukt i en bil, ”For pengene jeg hadde vunnet i romankonkurransen, kjøpte vi en brukt Citroën, en sort CX Pallas, det var en vakker bil, en seilbåt, nesten; jeg satt i den om kveldene og røykte sigaretter” (Espedal 2012: 68), og med det trekker han i motsatt retning i forhold til Agnete. Barnet, en jente, kommer til verden, og Tomas får mye av ansvaret for henne da Agnete jobber fulltid som skuespiller på Sogn og Fjordane Teater. Teateret setter opp Tolvskillingsoperaen av Bertolt Brecht og drar på turné i fylkets kriker og kroker.

Agnete var, i løpet av denne Brecht-perioden, blitt politisk bevisst. Hun var blitt feminist. / [...] Hun sluttet å farge håret. Hun sluttet å bruke sminke. Hun sluttet å pynte seg, borte var hattene og kåpene og skjortene og smykkene; nå kledde hun seg enkelt og naturlig, i naturlige farger, naturlige stoffer. (Espedal 2012: 75)

Tomas beskriver Agnetes endringer i personligheten på en direkte måte. At Agnete var blitt politisk bevisst og feminist, burde kunne være en akseptabel, og kanskje positiv endring for Tomas. Ser vi isolert på setningen ”Hun var blitt feminist”, kan vi ikke vite om den har en negativ eller positiv tone. Men konteksten og handlingen avslører hva Tomas mener om det feministiske prosjektet hennes. På en biltur stopper de for å fylle bensin. Agnete har i tråd med sin politiske oppvåkning begynt å kjøre bilen, men har aldri fylt bensin før, og Tomas griper sjansen til å gjøre det vanskelig for henne, ”Det er du som er sjåføren, sa jeg, endelig, og da er det du som må fylle bensin.[...] Hun gikk resolutt ut av bilen, smelte igjen døren, kavet lenge med å få opp bensinlokket og velge den rette pumpen, fylle bensin på tanken, hun var rasende, gjorde alt galt” (Espedal 2012: 76). Inne på bensinstasjonen får Agnete øye på mannebladene, og bestemmer seg for å si hva hun mener om dem til den unge gutten i kassen:

Tenk om jeg hadde tatt datteren min med inn hit, skulle hun også måtte se på disse bladene, denne nedverdighelsen av sitt eget kjønn, et barn, bare. Jeg vil snakke med sjefen din, sa hun. [...]. Jeg gikk ut av butikken. Satte meg inn i bilen, i baksetet ved siden av min datter. Det ville bli en vanskelig biltur, en vanskelig dag, kanskje var det begynnelsen på alt som gikk galt. (Espedal 2012: 76)

Tomas Espedal har kommet med politisk ukorrekte uttalelser i intervjuer og i romanene som har provosert hans dedikerte kvinnelige lesere før<sup>3</sup>. Men det er ikke Agnetes politiske

---

<sup>3</sup> I 2011 gikk det en debatt om overvekten av middelaldrende kvinner på litteratur- og kulturtilstelninger. Hva som utløste debatten er ikke godt å si, men det ble stadig referert til Espedal: ”Nylig uttalte forfatter Tomas

engasjement i seg selv som er problemet i forholdet deres, det må heller tolkes som et mer eller mindre ubevisst angrep fra Agnetes side, og Tomas angriper tilbake med sarkasmer. De virkelige problemene i forholdet klarer de nemlig ikke snakke om: "[...] vi ble sittende og se på hverandre. Ingenting ble sagt. Vi satt bare der og så på hverandre. Jeg tror aldri det hadde vært en større avstand mellom oss. Denne stillheten, tomheten, var den fylt av forakt?" (Espedal 2012: 76). Avsnittet er plukket ut fra den samme bilturen jeg har nevnt ovenfor. Det er i dette ingentinget, i stillheten og tomheten, og i blikkene at konflikten ligger. De vonde handlingene og ordene de bruker mot hverandre, er våpnene de bruker til å såre hverandre.

Hva er så dette tomrommet de ikke klarer å sette ord på? Etter Brecht-turneen får Agnete jobb som pedagogisk teaterleder for Norads arbeid i Nicaragua, og den lille familien bestemmer seg for å reise dit sammen. Om Tomas og Agnete gifter seg, vil de få en ekstra månedlig inntekt på tolv tusen kroner. Dermed finner Agnete det nødvendig at de gifter seg. Tomas' beskrivelse av presten vitner om et giftemål bygd på falske premisser: "Presten var kjent for å være interessert i teater" (Espedal 2012: 77).

Vi levde sammen, hadde et barn sammen, samarbeidet så vidt det var, men kjærligheten mellom oss var borte. Kanskje hadde den aldri vært der. Nå skulle vi gifte oss. Det var naturlig. Det var som om vi snurret rundt i en karusell som vi ikke kunne hoppe av: den snurret og snurret rundt i en fryktelig fart, vi klamret oss til hverandre, der løsnet vognen fra tråden som føk rundt i løse luften, og vi for avgårde, ute av bane, rett frem i susende fart, mot et sted vi ikke visste noe om. (Espedal 2012: 77)

Slik skildrer Tomas forholdet til Agnete på det tidspunktet de giftet seg. Kjærligheten er borte, men de evner ikke å snakke om det. I stedet kaster de seg ut i en karusell som innebærer ekteskap og flytting til Nicaragua. Jeg vil anta at det er disse elementene som ligger i stillheten og som skaper en tomhet hos dem, og at det er mangel på kjærlighet som får dem til å angripe og anklage hverandre. Deres førsteprioritet er å holde sammen, både for seg selv og barnet, men som Tomas presist poengterer, blir dette vrient uten kjærlighet til hverandre. Så kan man spørre seg hvorfor de giftet seg når følelsene var helt andre steder, men det er da man husker at dette kapitlet er retrospektivt, skrevet i etterpåklokskapens tid, og det er en klar gjenkjennelsesfaktor i ikke å klare innrømme eller erkjenne sine følelser på det aktuelle tidspunktet. Resten av kapitlet tar for seg den lille familiens reise til starter med kurs og opphold i Oslo, hvor Agnete begår utroskap, videre til Nicaragua hvor forholdet dyttes nærmere og nærmere stupet, helt til de ikke orker mer og flytter hjem for å skille lag.

---

Espedal, som tidligere har uttalt seg kritisk om «kulturmenneskene», at «Hvis mine lesere bare var femti år gamle damer, hadde jeg sluttet å skrive på dagen» (Meyer 2011)

### 3.1.3 Svekkelse av forfatteridentiteten

Som jeg har forsøkt å vise i dette kapitlet, ser vi at Agnete har en dynamisk personlighet. Hun går fra å være glamorøs skuespiller, til å bli et politisk bevisst menneske som trakter etter et naturlig og enkelt liv for seg selv og sin datter. Disse endringene ligger i hovedsak på et overflatisk nivå. Det handler om ytre attributter som klær, hagearbeid og bosted. Endringene faller inn i den relativt tydelige kategorien venstreorientert feminist, og tross denne politiske oppvåkningen, fremstår hun som en flattere karakter i sistnevnte kategori (dette kommer jeg nærmere inn på i kap. 4.2).

Selv om Agnete gjennomgår en personlighetsforandring, ser vi et personlighetstrekk som ikke forandrer seg hos henne. Både som glamorøs snobb og feminist har hun en distanse til det folkelige, og en stahet. Vi ser det åpenbart i den første perioden, hvor det eksklusive ble valgt foran det billige, men også i vendepunktet som kommer når hun får barn og insisterer på å flytte ut av byen. Under påskuddet om at man ikke kan oppfostre et barn i den trafikkerte byen, ligger det en avstand til folk flest.

Historien om Agnete går inn i romanens overordnede prosjekt om å undersøke naturen. Tomas bruker henne til å vise hva som er natur og hva som ikke er natur, og konklusjonen er at hun i sitt strev mot å nærme seg det naturlige blir symbolet på det unaturlige. I et avsnitt som står i sammenheng med en hendelse etter syttendemaifesten på ambassaden i Italia, hvor Agnete tar initiativ til å ha sex ute i det offentlige rom, reflekterer Tomas over dette:

Det var ingenting naturlig i kjærlighetslivet vårt. Hun hadde alle disse ideene, alle disse påfunnene som skulle krysse en grense, som ikke skulle være normale; hun klarte ikke, kunne ikke være normal; jeg tror hun ønsket å være normal, jeg tror hun ønsket å være naturlig, i samsvar med menneskene og verden rundt seg, men hun klarte det ikke, og senere, mange år senere, skulle hun bruke alle kreftene sine på å nærme seg det hun oppfattet som naturlig, og hun døde av det. (Espedal 2012: 64)

I dette avsnittet hvor Agnetes liv før og etter fødselen settes opp mot hverandre, kommer Agnetes kompleksitet til syne. Distansen mellom henne og det naturlige er nødvendigvis ikke ønskelig fra hennes side. Forsøkene på å distansere seg fra vanlige folk er kanskje ikke et ønske om å distansere seg fra folk, men en last i livet hun ikke klarer kvitte seg med. Det er noe strevsomt over det hele. Den siste setningen om at hennes tilnærming til det naturlige tok livet hennes, er en løs tråd som ikke blir forklart, verken i *Imot naturen* eller andre steder i forfatterskapet. Det ligger derfor nært å tolke dette på en eller annen måte. Det bør man

imidlertid ikke gjøre da det viser seg at informasjonen har en direkte kopling med den faktiske Agnete Vossgårds død. I 2009 lagde TV2 en reportasje med Agnetes mor, Gunnvor, hvor hun kommer med avslørende informasjon rundt Agnetes død:

Da Agnete ble kreftsyk ble hun tilbudt cellegiftbehandling. Men hun valgte i stedet å stole på at alternative behandlere skulle få henne frisk. For sju år siden døde hun av kreften. – Jeg tigget og gråt. Og det gjorde venninnene hennes også. Men det nyttet ikke, forteller Agnetes mor Gunnvor Vossgård til Lørdagsmagasinet. (Birkeland 2009)

Å velge alternativ medisin fremfor cellegiftbehandling, er altså noe Tomas mener er Agnetes måte å nærme seg det naturlige på. Når han skriver ”det hun oppfattet som naturlig”, ligger det implisitt i ytringen at han selv har en annen oppfatning, kanskje i retning av det Gunnvor mener.

I gjenfortellingen av Tomas og Agnetes kjærlighetsforhold finner vi en Tomas som jakter etter de konkrete tidspunktene hvor ting gikk galt. Gjennom å gjenfortelle historien undersøker han både seg selv og Agnete. Kjærlighetsforholdet til Agnete har satt sine spor i *Biografi* (1999), *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006), og i *Imot kunsten* (2009). Først i *Imot naturen* fortelles historien fra A til B i kronologisk rekkefølge. Den tilgjengelige, fortellende og handlingsfylte stilen skiller seg ut fra andre ting Espedal har skrevet, som gjerne fremstår fragmentarisk med sine korte handlingsforløp avbrutt av tankerekker om det han ser. Her er metatankene færre, kortere og mer konkrete når de først dukker opp. Denne stilen legger opp til tolkning av det som skjer i handlingen, og at vi i større grad kan skrive om karakteren Tomas.

Tomas blir liten og får lite plass når han er sammen med Agnete. Et av symptomene på dette er at han ikke klarer å skrive, ”Hun likte å si at hun var gift med en forfatter, men forfatteren hadde ikke skrevet et ord siden han giftet seg med henne, det var sannheten” (Espedal 2012: 94). Mens den lille familien bor i Mellom-Amerika, leier Tomas seg et hotellrom som han møysommelig innreder med det han trenger for å skrive. Da han ikke får til å skrive der, setter han seg i en bar, hvor en musikanter stiger frem:

[...] han stilte seg midt i lokalet og begynte å synge av full hals. En gråtende og lidende sang, han hikstet, han gråt, han sang sine lidelser ut, av full kraft. [...] Jeg ble sittende som lammet, hvordan våget han, hvordan kunne han, bare gå inn i baren og stille seg midt på gulvet, synge ut følelsene våre på denne måten,[...]. Han blåste i trompeten, og det slo meg hvor falskt jeg levde, så svakt og feigt, så stille og forsiktig; jeg ville bli som denne mannen med hatt og poncho, jeg ville bli en oppriktig og kompromissløs person, jeg ville skrive som han sang, jeg ville bli en vanskelig og ærlig mann. (Espedal 2012: 88)

Mannen med hatt og poncho som uoppfordret gir av seg selv, dukker opp fra det blå, og når han vrenger sin sjel med sang og trompet, gjør han en performance som ligner Espedals romaner. I møte med musikanten kjenner Tomas igjen sitt kunstneriske kall, samtidig som han får en personlig åpenbaring: han lever et falskt og feigt liv. Her finner vi en mulig inngang til koplingen mellom forfatterens liv og forfatterens kunstproduksjon. Hvorfor føler Tomas at han lever et falskt liv? Svaret finner vi i kapitlets kontekst, som f.eks. at ekteskapet med Agnete er basert på falske premisser – de elsker ikke hverandre. I forsøket på å leve sammen med Agnete, virker det som om Tomas stadig må tilpasse seg hennes skiftende personlighet og humør. Tomas' psykiske landskap innskrenkes i takt med at hans fysiske territorium trues av Agnete. Den fysiske dominansen beskrives på en svært konkret måte. Et godt eksempel på dette er når de flytter inn i leiligheten til Tomas etter månedene i Roma:

Vi flyttet hjem til leiligheten min i Edvard Griegs vei. Den var innredet for en mann som ville bo alene, nå ble den ominnredet, ommøblert og på mange måter ødelagt, den ble en leilighet for to, men mindre og mindre etter min smak, jeg ble langsomt presset ut av leiligheten og måtte til slutt finne meg et kontor, et sted å arbeide. (Espedal 2012: 65)

Agnetes dominans over de fysiske rommene stopper ikke med leiligheten. Hun begynner også å ta seg til rette i arbeidsrommet Tomas leier i Arild Haalands herskaps hus:

Biljardrommet, det var et vakkert rom, et arbeidsrom. Et skrivebord ved vinduet, bokhyller og en benk til å hvile på. Her skrev jeg, i løpet av tre måneder, romanen Hun og jeg. Ofte og oftere kom Agnete med bussen ut til rommet hvor jeg satt og skrev. Og nå gjorde hun også visse forbedringer her, hun flyttet på ting, hengte opp gardiner. Snart var også dette rommet hennes [...]. (Espedal 2012: 65)

Tomas har et kresent øye og er meget opptatt av estetikk og interiør, spesielt på stedene han skriver. Agnetes inntreden i hans arbeidsrom krysser derfor en grense hos Tomas. Det merkverdige er at han lar det skje. Tomas lar i det hele tatt Agnete gjøre mye han ikke liker, og han holder sin indre motstand mot henne for seg selv. Den siste gangen han tar til motmæle mot henne, ber han henne slå ham i Italia. Etter dette ser vi en Tomas som kryper inn i sin bil og sitt eremittskjell. Denne utslettelsen av seg selv, kombinert med følelsen av å leve et uærlig liv, gjør Tomas stemmeløs og ute av stand til å skrive. Livet med Agnete er ikke forenlig med forfatterlivet Tomas ønsker å leve, samtidig er nettopp dette livet sentralt i Espedals romaner.

Det kan muligens virke uetisk å utlevere sin ekskones liv og historie, og at hun er død og ikke har mulighet til å korrigere historien, gjør det ikke bedre. Jeg vil ikke felle noen

moralsk dom over Espedals forfatterskap i denne oppgaven, men jeg vil understreke at til tross for de bitre og vonde årene i Tomas' og Agnetes liv, ser vi en Tomas i savn og sorg over å ha mistet henne: "Og morgenen kom, endelig kom den, lyset kom og lydene av morgen og sommer. Vi lå foran huset på et teppe i solen, det lille barnet og jeg. Vi savnet ikke moren, det var først da hun forsvant for godt, at vi savnet henne" (Espedal 2012: 73). Barnet er her tre måneder gammelt, Agnete har begynt i full jobb, og Tomas er hjemme med datteren. Dette sitatet poengterer noe sentralt ved dette kjærlighetsforholdet: Selv om Tomas gleder seg over stundene Agnete ikke er til stede, kommer savnet og smerten da hun blir borte for godt.

Først døde min mor, så døde Agnete året etter. Ikke lenge etter døde Agnetes far, og så døde Agnetes bror; det var som om døden hadde satt i gang en kjedereaksjon i familien, [...], det var en stund jeg virkelig var redd for at jeg ikke ville overleve denne familiekatastrofen. / Hva skulle jeg gjøre? / Peter Handke forteller om en mann som blir påkjørt av en bil. Han blir kastet til værs og lander på beina bak bilen, før han går videre. / Vi går videre. Som om ingenting har hendt? Nei, noe har inntruffet, noe har skadet oss, men vi går videre som om ingenting har hendt. (Espedal 2012: 108)

Agnetes bortgang sidestilles med morens død. Handkes bilde forklarer hvor smertefullt det er å miste noen, og hvor naturstridig det er å gå videre. Tomas bruker her anledningen til å uttrykke smerten i et kollektivt vi, slik at leseren kan identifisere seg i det å måtte gå videre i livet, parallelt med sorgen. At det forventes at vi skal gå videre i livet som om ingenting har skjedd etter et tap, er en treffende sannhet om mennesker. Beviset på dette er at den som ikke går videre, men heller gir seg hen til fortvilelse i sorgen, vil bli diagnostisert, sykeliggjort og avvike fra normalen så lenge han ikke gjennomfører sine daglige gjøremål. Tomas må som sagt også gå videre etter å ha mistet sin mor og Agnete, men som selvbiografisk forfatter bruker han sitt arbeide til å bearbeide sorgen, og på sett og vis er han en av dem som stopper opp for å dvele ved såret etter skaden bilen påførte ham.

## 3.2 Janne

Kapitlet om Agnete i *Imot naturen*, "Kjærlighetsarbeidet", står som en kontrast til rammefortellingen om Tomas' forhold til den unge Janne. Åpningskapitlet "Biblioteket", som tar for seg det erotiske møtet mellom den aldrende Tomas og den unge Janne, får sin fortsettelse i de to siste kapitlene. Nest siste kapittel, "Arbeidsrom, laboratorium", tar oss elegant fra bruddet med Agnete til de lykkelige dagene og årene Tomas var sammen med



Janne via minner om moren. Rekkehuset i Øyjordsveien binder kapitlet sammen. Dette er huset Tomas vokste opp i, og som han i voksen alder arvet av sine foreldre og flyttet inn i. I beskrivelsene av husets rom, som han stort sett har latt være å forandre på, følger minnene om moren, og etter hvert kommer minnene om tiden med Janne i dette huset: ”De eneste forandringene er i andre etasje, gutterommet mitt er malt rosa, og det henger en lysekrone av plastperler i taket. Her bodde min datter. Min søsters rom er malt i gult, det var Jannes arbeidsrom; her satt hun og skrev i de årene vi bodde sammen” (Espedal 2012: 113). Disse knappe setningene er det nærmeste vi kommer etablering av tidspunkt, og tilknytning til den kronologiske historien vi finner i ”Kjærlighetsarbeidet”, og det første kapitlet ”Biblioteket”, men det er nok til å legge brikkene sammen. Datteren til Tomas og Agnete har blitt en ung kvinne og hun har flyttet ut. Jannes arbeidsrom i huset avslører at det intense møtet i biblioteket utviklet seg til et seriøst forhold som på dette tidspunktet er over. I en isolert lesning av *Imot naturen* vil disse informasjonsbitene pirre leserens nysgjerrighet rundt hva som har skjedd i løpet av alle disse årene. I den videre lesningen får vi innblikk i forholdet til Tomas og Janne. Denne historien starter i underkapitlet ”En liten bok om lykke” i ”Arbeidsrom, laboratorium”, og som tittelen tilsier er det et lykkelig og harmonisk forhold vi blir vitne til, samtidig som ulykken i faktumet at forholdet er fortid, legger en smertefull lengsel over det hele.

Hvordan skrive om lykke? Hva kan jeg skrive om lykken når den er så enkel og hverdagslig, så stille og gjennomsiktig; som når hun lå i sofaen og jeg nesten ikke så henne fordi jeg var blitt så vant til at hun lå der i sofaen og hvilte. / Hver dag lå hun i sofaen og leste. / Så jeg henne ikke? hørte jeg henne ikke; hvordan hun bladde om sidene i boken, hvordan hun pustet når hun leste, som om hun leste med pusten, denne pusterytmen som må ha fulgt setningenes oppbygning og fall, punktum, komma, spørsmålsteget. Hva var det hun leste? Brydde jeg meg ikke om det; hva hun leste, hvordan pusten hennes fylte stuen med lykke? / Jeg har aldri vært så lykkelig i hele mitt liv. (Espedal 2012: 114)

Boken om lykken blir en bok om Janne som slo opp med ham, og lykken blir noe han ser tilbake på. I dette ligger det en fortvilet situasjon: Han ser ikke lykken før han har mistet den.

I bokens siste kapittel skriver Tomas om tiden etter bruddet med Janne, ikke helt ulikt det vi kan lese i det foregående kapitlet. Forskjellen er at det siste kapitlet ligger så nært bruddet Tomas tilsynelatende klarer å komme, det forrige kapitlet ligger altså nærmere nåtiden, og fungerer som et forord til de tunge dagene etter bruddet. Kapitlet heter ”Notatbøkene”, og består av korte og daterte dagboktekster som beskriver dagene etter at Janne har flyttet ut. Her møter vi en ydmyket, og svak Tomas i en ny sorg.

Jeg har skrevet elleve romaner. Og jeg har fylt mer enn førti hefter med notater; jeg regner dem som fullverdige bøker. / Førti bøker med notater, skisser, dagboknedtegnelser, tegninger og brev. Jeg har ikke tall på hvor mange sider jeg har skrevet i notatbøkene; disse sortpermerte heftene hvor jeg fyller dagene med innhold (Espedal 2012: 143)

Som vi ser skriver Tomas om sine notatbøker i dette kapitlet med samme navn. Espedal har skrevet om dem i sine tidligere romaner, og han prater om dem i intervjuer. I notatbøkene er sensuren senket; her skriver han røffere uten å tenke på leseren. Slik skapes det en mystikk rundt notatbøkene, og en forventning om at det finnes skrifter som er enda mer intime enn romanene hans. Vi merker oss selvsagt at kapitlet består av daterte dagboknedtegnelser. Dermed skapes det en forventning om at dette kapitlet er hentet fra de faktiske notatbøkene, og at disse tekstene er ærligere, mer intime, sannere og mindre kunstige enn det vi tidligere har lest. Hvorvidt det faktisk har seg slik, kan vi selvsagt ikke vite. Kapitlets innhold er av det slaget som tjener på å bli koplet opp mot virkeligheten, da fortvilelsen over å bli forlatt oppleves mer intens om vi tror på koplingen mellom jeget og forfatteren.

Så er huset tomt. / Huset er tomt og helt stille. / [...] / Hvordan rommene vil hvile i dette halvmørket som fyller huset om kveldene, hver kveld, men stadig mørkere, på tross av våren, på tross av lyset, mørkere for hver person som flytter ut; først kjæresten, så datteren, de etterlater huset til dette mørket som bare tiltar for hver eneste dag de ikke er her. (Espedal 2012: 131)

Tomas er i dette siste kapitlet forlatt av både kjærest og datter. Den aldrende mannen som fikk gjenoppleve berusende kjærlighet med den unge Janne, møter nok en gang alderdommen i døren. I et brev fra Janne, sendt etter bruddet, fremheves aldersforskjellen som sentral årsak til bruddet:

Av nødvendighet, skriver hun. Hun er ung, jeg var hennes første kjæreste, det er så mye hun vil oppleve, så mye hun må erfare, som du har gjort det, skriver hun. / Det var skeivt mellom oss, skriver hun. Du har jo vært sammen med flere, det er så mye du har gjort og jeg har nesten ikke gjort noe, skriver hun. / Den fryktelig aldersforskjellen, skriver hun. (Espedal 2012: 159)

En datter som flytter ut av huset er også et tydelig tegn på en ny epoke og alderdom for forelderen. Den eldre mannen sammen med den unge kvinnen i det første kapitlet, og den forlatte mannen i siste kapittel rammer inn romanen. I dette siste kapitlet dveles det over ensomheten han så plutselig har blitt utsatt for:

Når jeg nå er alene i huset, sitter jeg fullstendig uvirksom i stuen og snakker høyt til meg selv, eller til hun som ikke er her, hun er mitt eneste selskap. / Hva er jeg redd for? / Jeg er redd for å være alene. Det var vanskelig da Agnete døde og jeg ble alene med Harriet og Amalie i huset på Askøy. Men dette er vanskelig på en farligere måte; nå er jeg alene med meg selv. (Espedal 2012: 137)

I tillegg til å handle om ensomheten i alderdommen, er dette det kapitlet som klarest uttrykker kjærlighetssorg i hele Espedals forfatterskap, til forskjell fra forholdet til Agnete, er Tomas den som blir forlatt av Janne, og fortvilelsen over dette faktumet preger dagboknotatene. Tomas er i randsonen av en galskap vi kjenner igjen fra *Dagbok*. Han henfaller til fysisk og psykisk forfall, ”Ligger hele dagen i sengen, røyker og drikker. Hvordan dagslyset blir tappet ut av soverommet, lyset renner ut av såret i vinduskarmen” (Espedal 2012: 150), slik han også gjorde i *Dagbok*: ”Jeg er nesten frisk, men må være forsiktig, forsiktig med alt. Har vært langt nede, på bunnen, syk. På grensen til galskap” (Espedal 2004: 101).

### 3.2.1 En liten diktanalyse

Kjærlighetssorg er en egen sykdom. / Gråter, kaster opp, svetter, raseriutbrudd, som om alt det innvendige skal ut. / Søvnløshet, feber. Mareritt, sjalusianfall, som om alt det utvendige skal inn. / Og hun skal inn. / Ned. / Tygger håret hennes. Får hår i halsen. / Skyller håret ned med vin. / Og hun kommer inn i meg. (Espedal 2012: 152)

I dette dagboknotatet, ”onsdag 19. mai”, er setningene delt opp i flere linjeskift som utgjør en diktform, og ordene i verselinjene har en poetisk estetikk; vi nærmer oss diktet, samtidig som det ikke er fjernt fra Espedals prosa. Så la oss gå dette diktet nærmere etter i sømmene. Ved første gjennomlesning merker vi oss alle disse negative ordene – gråt, raseriutbrudd, søvnløshet, mareritt, oppkast, feber – fysiske og psykiske reaksjoner som til sammen skaper en urolig stemning. Ut i fra konteksten ser vi tapet av Janne som den utløsende faktor og årsak til disse reaksjonene, og den det går utover, diktets jeg som ikke nevnes ved ord, er den sørgende Tomas.

I kjærlighetssorgen blir Tomas et objekt med innhold som tømmes og fylles. I andre strofe ser vi at han tømmes gjennom oppkast, tårer og svette. Denne verselinjen, ”som om alt det innvendige skal ut”, viser til at det er mer enn kroppsvæskene i seg selv som skal ut, de symboliserer også noe annet som må ut. Tredje strofe tar for seg andre strofes motpol, mens formen er en repetisjon av den foregående: søvnløshet, feber, mareritt og sjalusianfall skal inn i ham, ”som om alt det utvendige skal inn”. Plagene blir truende og uberegnelige da de

kommer fra det grenseløse utvendige. Det er en tilknytning som fungerer godt, da sjalusi og mareritt er lidelser som henter sine forestillinger fra en ytre og grenseløs verden. Strofe to og tre utfyller hverandre – det som tømmes må fylles, det ene utløser det andre – og repetisjonen av formen gir en følelse av at dette ikke vil stoppe med det første. Som den innledende strofen forteller oss, er det snakk om en sykdom, og disse tre første strofene etterligner den naturlige sykdommen man ikke har kontroll over.

I strofe fire tar jeget et aktivt valg ved å tvinge henne inn i ham. Han tygger håret hennes og skyller det ned med vin. Å oppdage et hårstrå i sin munn er knyttet til sterkt ubehag, og man vil automatisk gjøre alt man kan for å få det ut. At jeget ikke gjør dette, men heller tvinger håret ned i halsen, vitner om en sterk vilje til å holde på henne med det som er av vilje og makt. De sykelige symptomene, oppkast og feber, kan tolkes som en naturlig reaksjon på bruddet med Janne, og dermed symptomer Tomas ikke har kontroll over. Hva han fyller seg selv med etter oppkastet, er derimot et valg han tar stilling til. Sett i lys av valgmuligheten, blir tonen i ”Og hun skal inn” preget av trass og obsternasighet.

Å kalle kjærlighetssorgen en sykdom og knytte det opp mot kroppslige symptomer, vitner om sykdomsinnsikt eller innsikt i kjærlighetssorgen. Når jeget så velger å konsumere henne, velger det også å bli i, og opprettholde, sykdommen. Dette valget kan ses på som selvplaging. Et jeg i kjærlighetssorg, skrev jeg ovenfor, men det finnes ikke et eneste jeg i diktet, hvert fall ikke i bokstavelig forstand. Det er allikevel helt nærliggende å lese jeget til Tomas inn i diktet: ”[Jeg] Gråter, kaster opp, svetter, [og får] raseriutbrudd[...]”. Det eneste personlige pronomenet som stadfester diktjeget, står i siste verselinje: ”Og hun kommer inn i meg”, noe som kan tolkes til at jeget ikke eksisterer uten henne. Diktet åpenbarer et melankolsk motiv: Tomas holder fast i Janne selv om det gjør ham syk, for uten henne kan han ikke eksistere.

### 3.2.2 Tragediehelten

Polemikken mellom tømning og fylling av jeget i diktet, og ubalansen som trigges av den utenforliggende hendelsen, harmonerer med den antikke læren om de fire kroppsvæskene. Melankolien var som sagt en lidelse som skyltes for mye av den sorte gallen. Varierende temperatur i denne gallen, ubalanse mellom de andre væskene og ytre faktorer kunne føre til diverse lidelser. I Kjersti Bales utgreiinger om denne læren i *Om melankoli*, kan vi lese at ”Til forskjell fra andre sykdommer ble melankolien karakterisert først og fremst gjennom symptomer på åndelig omskiftelighet – fra angst, misantropi og dyp nedslåthet til galskap i

dens frykteligste former” (Bale 1997: 30). I denne sammenhengen fremhever Bale at den melankolske galskapen har sitt forelegg i helter fra myter og litteratur (Iliaden og Odysseen m.fl.), og at ”Melankoli er fremfor alt tragedieheltens lidelse” (Bale 1997: 29). Tomas i ”Notatbøkene” er en klassisk tragediehelt – mannen som ikke kan få si utkårede nærmer seg galskapen, skaper kunst. Motivet er arketypisk, vi finner det i den gresk tragedie, i Hamsuns nyromantiske *Victoria* (1898) og Johan Harstads *Buzz Aldrin. Hvor ble det av deg i alt mylderet* (2005), hvor hovedkarakteren Mattias drar til Færøyene og blir frivillig innlagt på institusjon etter at kjæresten dumpet ham. Espedals selvbiografiske aspekt har i denne sammenhengen likhet med en av Norges aller største diktere, nemlig romantikeren Henrik Wergelands ulykkelige forelskelse i Hulda Malthé som fører til selvmordsforsøk da hun avviser ham på blomsterfesten i Eidsvoll prestegård: ”Nå er det han utstøter et veldig brøl, styrter opp prestegårdslåvens nye fem meter høye bro – og kaster seg utfor. [...] Wergelands hensikt var helt åpenbart å ta sitt eget liv, om enn under nedsatt bevissthet” (Ustvedt 2008: 79). I Ustvedts biografi om Wergeland viser han også til eksempler hvor Hulda figurer i Wergelands dikt, her fra ”Idyl-Ode”: ”Hulda lo, da jeg viste / henne min Elskov, der glimret / gjennom Tårer, / lig en Gartner, der rekker / glad Hederskerinnen om Morgen en / dugget Rose” (Ustvedt 2008: 79).

### 3.3 Tilflukten i språket

”Jeg skulle virkelig ønske det var mulig å bo i litteraturen” (Espedal 2004: 11) skriver Tomas på en av de første sidene i *Dagbok*. Det kan tolkes på flere måter. Uansett vil det kreve at litteraturen har flere dimensjoner, at den rommer noe mer enn seg selv. *Dagbok* drives ikke frem av spennende handlingsforløp. Bokens første del, de 39 dagboksnotatene, som i stor grad består av repeterende forsøk på å beskrive hus, rom, leiligheter og skriveaktivitet, bærer preg av stillhet, som etter en storm. Det er som om Tomas kryper ut av sitt eremittskjell, kikker seg rundt, og begynner å beskrive det han ser.

Jeg har lyst til å skrive. Det er torsdag, dagen skriver seg selv, den trenger ikke ordene, ikke diktene, se nå hvor vanskelig det er å gå forbi skrivebordet! Hvor enkelt det er å dikte! I dag så jeg et fugletrekk i en rett linje fra venstre mot høyre over himmelen. Jeg kjente den bevegelsen i hånden. (Espedal 2004: 17)

Det er en ny dag, og skrivingen går lett. Fuglene og naturens gang drar ham inn i skrivingen, og etter hvert kommer han fullstendig inn i skrivingen og språket. ”Man kan ikke unngå å legge merke til at skriften er eldre og klokere enn den som sitter og skriver. Skriften er der på

forhånd, og det er om å gjøre å følge språket når det arbeider” (Espedal 2004: 24). Vi merker oss besjelingen av selve språket i siste sitat. Språket får egenskapene til en eldre og mer overlegen person enn han som sitter og skriver. Samtidig ligger det en erkjennelse i disse setningene om at språket er kollektivt og historisk. Tomas ønsker å føye seg til i denne historien. Videre går Tomas til industrien for å finne metaforer for å forklare selve skrivearbeidet: ”Man arbeider med språket. Språket arbeider mot et uttrykk. Det er aldri avgjørende at det finnes lesere og bøker. Språket arbeider ikke for å oppfylle konvensjoner eller for å bli lest. Språket er en maskin som produserer språk” (Espedal 2004: 24). Her har altså språket blitt en fabrikk som forfatteren overvåker. Tomas sitter tilbake som et lite tannhjul i den store og moderne fabrikken: ”Maskinen arbeider, språket går. Jeg tenner en sigarett. Det er overskyet. Det er lenge siden jeg sluttet å skrive bøker. Jeg skriver, det er alt” (Espedal 2004: 25). Vi ser at språket vokser og blir mer håndgripelig, det nærmer seg å bli en egen karakter uten å bli forenklet; mystikken ivaretas, den er overveldende, uoversiktlig, dynamisk og langt større enn forfatteren.

Vi ser altså en stillesittende forfatter som søker tilflukt i språket. Hva søker han så tilflukt mot? Det er nærliggende å tolke det som en flukt fra sorgen over tapet av moren og Agnete. Innimellom åpnes det i denne bokens første del for det vanskelige som har skjedd, som i dette tilfellet, hvor Tomas forsøker å forklare hvor den lesende befinner seg: ”Hvor er den som leser? Det er like umulig å angi som det er å forklare hvor det ble av henne som nettopp er død” (Espedal 2004: 13). Hun som nettopp er død, er Agnete. I tillegg ligger morens død som et bakteppe for disse dagboknotatene, og hun nevnes i korte setninger: ”Jeg tenner lyset i lampen, der står min mor, bøyde over hodeputen, og vil ha meg opp av sengen” (Espedal 2004: 27). Denne første delen bærer preg av ikke å gjøre rede for situasjonen og hva som har skjedd. At Agnete har dødd, etableres i andre og spesielt i fjerde del som handler eksplisitt om å være alenefar. Men i denne første delen er situasjonen langt mer uoversiktlig. Det kjennes som om Tomas går omveier for å nærme seg det vesentlige, eller søker etter mulige innganger til et språk som kan behandle tapet.

I de påfølgende avsnittene etter ytringen om at Tomas skulle ønske han kunne bo i litteraturen, forklarer han hvordan det kunne blitt gjort:

Det skulle kunne være mulig å bygge opp en lengsel etter det som har rast sammen, et tilbygg, med de opprinnelige ansiktene og materialene. Jeg ser dem gjenoppstå der ute, alle de jeg elsker og som er døde: huset bygges fra skrivebordet, terrassen konstrueres i boken, og hver gang det åpnes eller lukkes en dør, begynner jeg ufrivillig å skrive. (Espedal 2004: 12)

På et vis kan man si at Tomas tar bolig i litteraturen; han gjenskaper Agnete, sin mor, og andre tapte mennesker, og plasserer dem i et hus laget av språk. Effekten av dette er at han begynner å skrive – ufrivillig, vel å merke. Det at impulsene fra lengselens hus tvinger ham til å skrive, gjør at han fanges i lengselen. Tomas gikk med lyst og driv inn i forsøket på å bo i litteraturen – ”Jeg skulle virkelig ønske det var mulig å bo i litteraturen” (Espedal 2004: 11) – men det kulminerer altså i at han går inn i noe han mister kontrollen over. Vi ser at et melankolsk motiv begynner å ta form. Ulykken i Tomas’ tilflukt er den åpenbare og melankolske erkjennelsen av at det litterære huset han har skapt, ikke eksisterer i virkeligheten.

Vi merker oss også denne stillesittende og ventende skriveaktiviteten, et motiv som går igjen i alle hans romaner. Det er ikke helt ulikt seksten år gamle Tomas som har funnet et stille og kjedelig skriverom i fabrikkens. Kjedsomheten er ikke så tydelig til stede i voksen alder, men det kan ha å gjøre med at han har blitt fortrolig med den, og at den ikke oppleves som negativ lenger. I stedet ser vi en forfatter som verdsetter det langsomme og våger å oppholde seg i et ensomt rom. Tomas gjør m.a.o. akkurat det Paul Otto Brunstad etterlyser i *Seierens melankoli*:

I dette ettertankens rom har melankolien en livgivende kvalitet. Dessverre synes det som om tid og ettertanke blir vanskeligere og vanskeligere, og at den kritiske og kreative siden ved melankolien derfor må vike for de mer ødeleggende og oppløsende sidene ved denne stemningen. (Brunstad 2005: 197)

I dette skriverommet, og i språket, finner altså Tomas et konstruktivt, men samtidig melankolsk vern mot tapene.





# 4 Tingene

## 4.1 Ting blir mennesker

Beskrivelsen av det litterære huset jeg nevnte i forrige kapittel, har klare likhetstrekk med Espedals beskrivelser av hans biografiske hus og rom som han skriver sine romaner i. Skrivebordet er det litterære husets utgangspunkt, "[...] huset bygges fra skrivebordet, terrassen konstrueres i boken" (Espedal 2004: 12), akkurat slik de biografiske rommene er premisser for skrivningen og bøkene til Tomas:

Den nye leiligheten: hvem kjenner ikke opphisselsen ved å flytte, forlate et sted vi kjenner, kanskje elsker, rive opp vanene, og allerede før vi har installert oss i det nye, gå rundt i det kjente og nyte oppløsningen av det vi forlater, se hvordan veggene, dørene, alt det som har holdt oss oppe, faller sammen, det gamle språket dør, møblene visner, tilbake står den nakne vissheten om at vi har bodd i luft. (Espedal 2004: 16)

I sin artikkel om Tomas Espedals forfatterskap, "Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive", vektlegger Bernhard Ellefsen tre hovedelementer som han mener utgjør den sentrale trekanten i Espedals forfatterskap: "De siste elleve årene har Tomas Espedal skrevet sine bøker mellom tapet, arbeidets sted og bøkene, uten å skape noen overordnet fortelling, men ved å avtegne motiver gjennom skisser, forsøk, brev, notater og dagboktekst. Hvor finnes begynnelsen? Hva setter i gang tekstene?" (Ellefsen 2010). Artikkelen er en god og belysende analyse hvor Ellefsen tar for seg trekantens vinkler (tapet, arbeidets sted, og bøkene), men de interessante spørsmålene i sitatet ovenfor, blir dessverre aldri besvart i klartekst, men det hintes stadig til en mulig inngang. I redegjørelsen av arbeidets sted, kommer Ellefsen inn på koplingen mellom tapet og rommet i et avsnitt krydret med sitater fra *Imot kunsten*:

Rommene synes i stadig endring, men samtidig er vi i det samme rommet, det biografiske rommet. Romanens rom truer tidvis med å kollapse, eller det inviterer leseren inn, i en slags lykke, eller oftere, i en bunnløs sorg. Sorgen over en død kjæreste, over barn som har mistet sine foreldre, over oss som skal miste våre. Opplevelsen av å vente «på noe forferdelig», «å miste alt, huset, barna» – å ha noe å miste; begivenhetenes og katastrofenes fravær. Når lyder slipper inn, henvendelser når frem til forfatteren og naturen utenfor vinduet forandrer seg, griper verden inn i skriverommet: «Et nytt brev i postkassen». Rommet trues, «huset raser sammen, faller, konstruksjonene svikter og vinduene brister, taket brytes på midten og styrter mot gulvet» (*Imot kunsten*, s. 111) (Ellefsen 2010)

Vi ser altså at Espedals beskrivelser av hus og rom er et sterkt motiv som referer til hans litterære produksjon. Motivet fungerer som utgangspunkt for historier og minner om andre mennesker, og det er alltid forankret i personen Tomas Espedal. Referansene fra *Imot kunsten* i dette avsnittet påpeker opplevelsen av å vente på noe forferdelig. I *Dagbok* ser vi det motsatte: Det forferdelige har allerede skjedd når han beskriver boligen, og den påventede sorgen er et faktum: ”Klærne hennes henger i soverommet, som om hun nettopp har forlatt dem. Den døde buksen. De døde kjolene. Skinnluene, strikkeluene, hattene, de er døde” (Espedal 2004: 117).

Dette motivet, objekter som vekker minner om tapte personer, har høy frekvens i Espedals forfatterskap. Det nærmer seg et eget univers hvor visse objekter knyttes til noen av Tomas’ kjære personer; skrivemaskinen er tett knyttet til hans mor, og lampene til både Janne, Agnete og hans mor: ”Så er det lysene fra lampene, min mors lamper og mine lamper og Jannes lamper som hun lot stå igjen” (Espedal 2012: 136), ”Lampen var en gave fra Agnete. Det er den vakreste lampen jeg vet. Jeg ville aldri klart å skille meg av med den” (Espedal 2004: 136). Tomas har en stor kjærlighet til disse lampene, de lyser opp slik at han kan se, lese og skrive. Når han knytter dem opp mot disse tre kvinnene, blir lampene metaforer for dem, slik at vi kan si at det er kvinnene som står og lyser opp for ham. Metaforen har enda et aspekt: den sammenstiller moren, Agnete og Janne. Når vi knytter tapet av både Janne og Agnete til moren, får vi en melankoli i Freudiansk forstand; når Tomas forsøker å elske nye kvinner, er det i bunn og grunn et forsøk på å lindre tapet av moren. Dette viser seg i de voldsomme følelsene han har til lampene, eller kvinnene: ”Jeg kan ikke forklare denne kjærligheten til lamper, men Janne kjente den, hun lot lampene sine stå igjen. Hvis hun hadde tatt med seg en eneste av dem, så hadde jeg begynt å krangle, rope, slåss, men hun lot dem stå igjen, og jeg sa nesten ingenting da hun gikk” (Espedal 2012: 136).

På kjøkkenbenken, tre ferskener i en skål. Hver morgen spiste hun frukt. Appelsiner, epler, pærer, hun skar fruktene opp med en kniv og spiste dem i biter: nå ligger det tre ferskener i en skål, hun rakk ikke å spise dem. De ligger der runde, røde og gulaktige med en sprekke i huden, denne sprekken i frukten som gjør det umulig ikke å tenke på ryggen hennes. Ferskenene er begynt å skrumpe, de er blitt bløtere i huden, snart begynner de å råtne; jeg får meg ikke til å kaste dem. (Espedal 2012: 134)

I dette sitatet fra *Imot naturen* ser vi hvordan frukten minner ham om Janne, noe som igjen skaper sorgtungte følelser. Ferskenen knyttes opp mot hennes spesifikke rygg og hans tap. Men det gir ikke mening å kople fruktens forråtnelse opp mot henne som fortsatt er ung,

frukten sier heller noe om situasjonen til Tomas, for tross fruktens drastiske endring, holder han fast ved dem som minner, noe som gjør det hele enda tristere da det er åpenbart at han ikke kan få henne tilbake: ”En dag vil fruktene være uspiselige, og kanskje lukter de, kanskje de stinker sånn at jeg blir tvunget til å kaste dem” (Espedal 2012: 134). At han vil beholde frukten selv om den er uspiselig, illustrerer hvor sterk og smertefull sorgen hans er.

Det er imidlertid ikke alltid at disse objektutløste minnene er av deprimerende art. ”Jeg har ikke forandret på noe i huset. [...] Bokhyllen står slik den sto da min mor levde. Bøkene står i samme rekkefølge som min morfar en gang plasserte dem, det må være mer enn femti år siden, før jeg ble født” (Espedal 2012: 112), bokhyllen i dette eksempelet fremstår som et harmonisk minne om moren og hennes far, som gjør ham lykkelig. Samtidig er det noe rigid over å beholde bøkene i bestefarens rekkefølge, noe også Tomas er klar over:

[...] kanskje vil de stå i hyllen på den samme måten etter at jeg er død; jeg vil at datteren min skal overta huset og bøkene. Kanskje blir det ikke slik, kanskje forandrer hun på alt, det ville være naturlig. / Alt som er ute, er i forandring, men inne kan vi bevare tingene slik de har vært; møblene, lampene, rommene. / Inne kan vi holde fast i tiden, eller klamre oss fast til den; inne er vi fremdeles lykkelige og uten alder. (Espedal 2012: 112)

Han innrømmer at det er unaturlig å bevare lykken på denne måten. Verbet ”klamre” avslører at det er anstrengende å holde fast i lykken for å slippe alderdommen. Hvorfor er det anstrengende? Antakelig fordi det ikke harmonerer med den brutale virkeligheten utenfor veggene, og dermed blir innerommet en illusjon man må kjempe for ikke å miste. Det kan ses på som en umulig kamp mot naturen som vil bryte ned, ødelegge og til slutt drepe det gamle til fordel for noe nytt.

#### **4.1.1 En tingteoretisk vei til melankolien?**

Ingrid Margrete Thorvaldsen tar objektene i Espedals forfatterskap på alvor i sin masteroppgave, hvor hun går inn i tekstene med et tingteoretisk utgangspunkt. Med støtte fra Heidegger, Brown og Høgh skiller hun mellom objekt og ting: ”Brown ser skiljet mellom ting og objekt på måten dei relaterer seg til subjektet. Eit objekt kan bli ein ting, når det på ein eller annan måte står fram for subjektet på ein uvanleg måte” (Thorvaldsen 2014: 27). Med en tanke om at ting kan være mer enn et objekt, leter hun frem sentrale gjenstander fra Espedals forfatterskap, og analyserer dem. Denne metoden fungerer svært godt. Hun får frem flere av de mest sentrale sidene ved forfatterskapet samtidig med at hun viser oss en av Espedals fremste teknikker:

Tinga er noko konkret han kan ta utgangspunkt i når han skriv; dei lokkar fram kjensler og tankar i han gjennom sine autentiske røyster. Ved å høyre tingen sin tale, eller den materielle narrativiteten som Brown kallar det, vert Tomas merksam på kvaliteten tinga har til å romme minne. (Thorvaldsen 2014: 94)

Thorvaldsen tar tak i de ulike sorgprosessene til Tomas, og viser hvilke roller blomster og planter spiller i disse. I analysen av *Dagbok* forklarer hun overbevisende hvordan et tre utenfor vinduet til Tomas symboliserer den avdøde Agnete: ”«Jeg skriver et tre utenfor døren, det kan være en eik og det kan være en bok, jeg trenger det skrevne treet.» Tomas synleggjer her først og fremst eit behov. Tomas treng treet for å skrive; han må skrive seg ut av sorga” (Thorvaldsen 2014: 91), analysen er god og presis – treet får frem Agnete på sin særegne måte. I tillegg hevder Thorvaldsen at integreringen av objektene fungerer terapeutisk på Tomas: ”Tingmetaforane vert ein måte å estetisere og samstundes bearbeide sorgopplevinga. Dei gjev Tomas noko å tenkje med, ein retorisk portal til handtering av sorga” (Thorvaldsen 2014: 92).

Etter mitt syn kommer Thorvaldsen frem til selve kjernen i forfatterskapet til Espedal, hun er ved punktet hvor det hele starter: ved tingene, sorgene og skrivingen. Men jeg er uenig i at det er tingene som starter det hele. Tingene setter i gang minnene på et narrativt nivå, men om vi går analytisk til verks og ser bak alle disse tingene, ser vi at sorgen må være der først. Tomas trenger treet for å skrive om Agnete, men han trenger tapet for i det hele tatt å kunne skrive. Tingene er først og fremst gode litterære virkemidler som får frem tapet og sorgfølelsen på en effektiv måte. Detaljrikdommen de ulike tingene utgjør, styrker troverdigheten til det selvbiografiske prosjektet. Når skrivemaskinen kan knyttes til både Tomas og hans mor, får gjenstanden en historie, historien et fysisk bevis (skrivemaskinen) og leseren holder det endelige resultatet i sin hånd; boken.

Forfatterskapet til Espedal inneholder så mange ting at det ville være håpløst å ta for seg hver og en av dem. Da kan man gjøre som Thorvaldsen: velge ut en håndfull ting, uttømme dem for informasjon, og trekke noen interessante konklusjoner ut av det. Men om vi ser horisontalt på disse gjenstandene, utgjør de også en atmosfære. Bøkene i bokhyllen, skrivepulten med alle sine gjenstander, de arvede møblene, tidløse klesplagg, blomstervasene og lampene utgjør en dunkel, langsom, ettertenksom og historiefylt atmosfære. Fravær av nåtidens kortvarige objekter, som f.eks. teknologiske nyvinninger med sine eksponerte merkenavn, bygger opp om den tilbakeskuende stemningen. Blomstene, trærne, kjøttet, grønnsakene, fruktene og vinen skaper en organisk atmosfære som veksler mellom fruktbarhet og forråtnelse eller død og liv. Til sammen utgjør disse tingene en lengselsfull

stemning med urolige undertoner fra naturens side som stadig truer med å ødelegge det vi skaper og ønsker å bevare.

Som Thorvaldsen påpekte, blir flere av disse gjenstandene brukt til å minnes og gjenopplive tapte mennesker. Det er en harmonisk tolkning av Espedals skriveprosess, og jeg er enig i at det ligger noe terapeutisk i akkurat dette. Men på samme tid ligger det noe urovekkende i det. Å skrive frem de døde og bevare dem i teksten og kunsten, minner oss stadig på deres fravær og at de aldri kommer tilbake. Fotografiet gjør på mange måter det samme, ”Fotografiet gjentar mekanisk noe som aldri mer vil kunne la seg gjenta eksistensielt” (Barthes 2001: 12), som Roland Barthes skriver i innledningen av hans essay om fotografi fra 1980. Fotografiet gjengir det fortapte på en enda mer effektfull, og i mange tilfeller uhyggelig måte, enn andre kunstformer da vi faktisk får se det vi savner. I *Dagbok* finner vi et kapittel som ligner fotoalbumets form. ”(syv fotografier)” inneholder syv tekster som ikke fyller hver sin side, men som likevel har fått en side hver, og samtlige er en beskrivelse av Tomas’ private fotografier, og vi får en følelse av å bla i hans fotoalbum. Her er et bilde av Agnete:

Der står hun! I sin grønne vinterlue og brunstrikkede genser. Hun står der utenfor vinduet og ligner et tre. Det er allerede vinter. Står hun lenger nå, vil hun dekkes av snø. Men fotografiet kjenner ikke tiden, hun vil aldri kunne dø. Hun står foran huset og ser tilbake mot den som skriver. Han sitter bak skrivebordet, bak vinduet; det må være en slags beskyttelse. Hun har snudd seg, det må være den vakreste bevegelsen som er: hun står med ryggen til og vender hodet, som om noen har ropt, som om du aldri har vært borte. Hun snur seg og ser tilbake. Dette blikket. Det er ikke borte. Det har flyttet seg til et sted jeg vet ikke hvor. (Espedal 2004: 70)

Tomas, betrakteren av bilde, støkker til idet han får øye på fotografiet, for det er som om hun er levende igjen. Dette fotografiet rammer inn lengselen til Tomas og konserverer den.

## 4.2 Metafor og metonymi

I Einar Eggens artikkel ”Metafor og metonymi” fra 1976 som tar utgangspunkt i Roman Jakobsons teorier om tropene metafor og metonymi, viser Eggen at forbindelsene mellom personene og objektene som florerer i de realistiske verkene, ofte er metonymiske, mens metaforens overraskende forbindelser i større grad hører hjemme i poesien. Ut i fra eksemplene Eggen trekker frem (som han selv innrømmer er av tilfeldig karakter), kommer han frem til følgende konklusjon: ”I den metaforiske diktningen har verden en tendens til å forsvinne i jeget; i den mest gjennomførte metonymiske diktningen har jeget en tendens til å

forsvinne i verden” (Eggen 2014: 178). Metonymien viser til større kontekster gjennom objektene som er knyttet til individet, slik at sosiale og kulturelle forskjeller kommer frem på en effektiv måte. Espedal er en flittig bruker av slike metonymier. Eggen presiserer videre at metonymiske forbindelser har tendens til å skape flate karakterer:

En kan spørre seg selv om det ikke er den metonymiske teknikken som først og fremst er ansvarlig for at personene i den norske realistiske roman i forrige århundre fremstår som typer mer enn som individer; metonymiene synes å gi personene i disse romanene et visst emblematisert preg. (Eggen 2014: 175)

Flate karakterer står i kontrast til Espedals forsøk på å komme lenger og dypere i menneskets sjeleliv og i litteraturen. Vi merker oss også at denne objektendelsen var sentral i realismens romaner, noe som i første omgang kan virke uforenelig med Espedals tidvis romantiske romaner. Er det slik at karakterene til Espedal forsvinner i ting og ytre kontekster?

#### **4.2.1 Metonymi**

La oss gå tilbake til Agnete og undersøke dette. Når Tomas drar til Roma for å møte henne igjen, blir han avvist og bedt om å dra hjem. I stedet blir han i Roma hvor han en dag får øye på henne og begynner å spionere og følge etter henne helt frem til døren hennes:

Hun lette etter nøklene i vesken, rotet i vesken, kunne ikke finne nøkkelen, og det var noe forvilet over henne der hun sto og lette etter nøkkelen. Hun begynte å tømme vesken, en adressebok, papirer, en parfymeflakong, hun hadde lagt posene med grønnsaker og kjøttvarer rundt seg på fortauet, det hele var et eneste rot, hun endevendte vesken, en kulepenn, lighter, en pakke med papirlommetørklær. Synet av lommetørklærne gjorde et eller annet med meg, jeg syntes synd på henne, hun tømte eiendelene sine ut på fortauet, og der falt nøkkelknippet mot asfalten, laget en metallisk, ond lyd mot asfalten, hun bøyde seg ned, plukket opp knippet, fant frem den rette nøkkelen og skulle til å stikke den i låsen da jeg sprang frem. Agnete, sa jeg. (Espedal 2012: 59)

Alle disse objektene sier noe om Agnetes urbane liv: Hun bærer rundt på en veske full av ting som skal hjelpe henne når hun er på farten i gatene. En kulepenn til å notere ting som må huskes, lighter for å tenne røyken og litt parfyme om hun skulle bli usikker på sin egen duft. Agnete er m.a.o. forberedt på de uventede tingene som kan skje i en moderne storby, og ut i fra det kan vi tenke oss at hun er spontan og tilpasset til det urbane livet. Dessverre viser det seg at hun har tatt med seg mer enn hun kan håndtere; hun finner ikke det hun trenger og forsøket på å pakke ut tingene for å få oversikt, fører til enda mer rot. Hun blir desorientert i sin egen veske (om vi ser på den som et rom), og hun mestrer ikke det urbane livet. Slik blir

også storbyen noe mer håndgripelig med menneskelige trekk. Den er noe truende som tærer på kreftene og som bruker opp mennesker. Den overfylte vesken til Agnete peker altså på en kontekst utenfor henne, men som påvirker henne. Ser vi slik på det, blir vesken hennes en metonymi for storbyen.

I *Imot naturen* ser vi en klar metonymisk tendens i beskrivelsene av Agnete. Den tidligere nevnte forandringen hennes, fra glamorøs skuespiller til politisk bevisst feminist, speiles i objektene hun omgir seg med, hvor ”En rød kåpe med sort krage, et sort, frynset miniskjørt, sorte strømpebukser og sorte støvletter” (Espedal 2012: 52) betegner den første perioden, og enkle klær i ”naturlige farger [og] naturlige stoffer” (Espedal 2012: 75) betegner den politiske perioden. Dette er helt i tråd med Eggens definisjon av metonymi, og Espedal bruker aktivt objektene til å plassere Agnetes posisjon i et sosialt system. Dette er gjennomgående i fremstillingen av Agnete i *Imot naturen*.

#### 4.2.2 Metafor

I *Dagbok* fremstilles Agnete i et mer poetisk språk, og objektene hun sammenlignes med her, fungerer i større grad som metaforer.

Det er september, den niende, hennes fødselsdag, vi sitter alle rundt sengen og vet at hun skal dø. Vi synger fødselsdagssangen, løfter glassene, jeg kan se av fotografiet at det er sol, solen skinner inn vinduet, bak ruten er treet og eplene, de henger, røde, modne, tunge, og av dette fotografiet er det tydelig at døden finnes, den er der i bildet, tydelig og usynlig. Eplene vil falle, fuglene vil hakke hull i det hudtynne skallet og fortære den råtne, gjærede frukten. (Espedal 2004: 52)

Dette sitatet er hentet fra en sekvens som er delt opp i tjue nummererte tekster, hvor hver tekst står på sin egen side. De fem første tekstene tar for seg overgangen fra vinter til vår året etter Agnetes død, i tekstene fra nummer 6 til 19 går han tilbake til høsten det året Agnete dør, og i disse tekstene spoles det frem og tilbake i tid med Agnetes død som holdepunkt. Disse sekvensene har en poetisk tilnærming til døden hvor årstiden løper parallelt med Agnetes liv; høsten kommer og tar livet av treet. Som vi ser i det utvalgte avsnittet ovenfor, blir epletreet utenfor huset en metafor for Agnete. På dette tidspunktet er både Agnete og treet i live, treet bærer frukt slik Agnete har båret frem to barn, begge skal miste livet de kommende dagene, treet skal gjenoppstå til neste år, og kanskje vil Agnete også gjøre det i en eller annen form? Sammenkoplingen med treet uttrykker hvert fall et håp og ønske om at en form for oppstandelse skal skje.

Treet og Agnete er et godt eksempel på den poetiske siden ved forfatterskapet til Espedal. Metaforene byr på enkelte koplinger som passer bra, og noen som er mer utilgjengelige og uforståelige. Det er sjelden et stabilt forhold mellom objektene og personene, som i dette tilfellet hvor vi ser at Agnete kan sammenlignes med både eplene og treet, og epletreet i sin helhet. De poetiske tekstene i *Dagbok* har en sterk romantisk åre, men også en eksperimentell og modernistisk side. Dette gjør at også Agnete fremstår som mystisk og tvetydig, i motsetning til i *Imot naturen*, hvor metonymier, i tråd med Eggens teori, gjør henne til en flat karakter som kan kategoriseres i stereotype roller.

### 4.2.3 Fra metafor til metonymi

Den klare og tunge sorgen i *Dagbok* er implisitt til stede i hele romanen, og enkelte steder helt eksplisitt: ”Sorgen vokser. Den blir ikke mindre, avtar ikke, blir aldri til sår. Savnet vokser, savnet og sorgen. Jeg har hatt et forferdelig år. Savnet har holdt deg i live, jeg føler meg som død” (Espedal 2004: 99). Takket være *Imot naturen*, kan vi si noe om hvordan denne sorgen utviklet seg. Vi merker at i takt med årene som har gått, klarer Tomas å se Agnete på avstand. I *Dagbok* er han midt i sorgen, noe som gjenspeiles i et fintfølede poetisk språk fylt av affekt; fremkallinger av den døde gjennom metaforer og en fragmentarisk og oppløst form – en form som evner å gjenspeile og formidle sorgen på en verdig måte. *Imot naturen* gir oss derimot en ren og enkel fortelling i kronologisk rekkefølge. Det er ikke utenkelig at det er nettopp avstand i tid gjør det mulig for Tomas å se Agnete på avstand, noe som resulterer i disse metonymiske forbindelsene mellom Agnete og objektene. I retrospektiv trer Agnete frem som tre forskjellige karakterer for Tomas: som den mystiske kjærligheten med ”Et tungt eller melankolsk ansikt som ga henne en særegen skjønnhet[...]” (Espedal 2012: 51), den verdensvante snobben med “[...] bredbremmet, sort hatt [og] En rød kåpe med sort krage” (Espedal 2012: 52), og den politisk bevisste kvinnen som “[...] spikret sammen et drivhus av gamle vinduer og plast [og] dyrket tomater” (Espedal 2012: 68). Vi ser at hun forenkles til tre knagger, og den altoppslukende sorgen ligger i fortiden, oppsummert i en stund: “[...] det var en stund jeg virkelig var redd for at jeg ikke ville overleve denne familiekatastrofen” (Espedal 2012: 108).

### 4.2.4 Et unntak som bekrefter regelen

At fremstillingen av Agnete i *Imot naturen* skjer gjennom metonymier, er en tydelig tendens, men ikke uten modifikasjoner. Også her finner vi innslag av metaforer og poetiske bilder,



dog langt sjeldnere. En av dem finner vi i hjemmefødselsscenen, på et tidspunkt hvor Tomas i forkant uttrykker at han sliter med å finne seg til rette i tilværelsen, ”Jeg var ingenting, jeg var lammet. [...] alt var i bevegelse, det føk avgårde foran meg mens jeg satt fullstendig i ro og forsøkte å finne ut hva det var som skjedde, hvor jeg var, hva jeg skulle ta meg til, hvordan jeg skulle finne meg til rette” (Espedal 2012: 71), i dette kaoset kommer fødselen:

På et tidspunkt, midt i fødselen, åpnet jeg vinduet på vidt gap, og det fløy en fugl inn i rommet. Den fløy rundt i soverommet mens Agnete kjempet med fødselen, hun kastet seg frem og tilbake i sengen, ropte og pustet, presset og svettet mens fuglen fløy på kryss og tvers i rommet, over sengen, fra vegg til vegg, som en velsignelse eller en egen uro i rommet; det var fylt av lys og uro og kraft. (Espedal 2012: 71)

Tanken om at fuglen må bety noe, får oss til å tenke på Mattis i Tarjei Vesaas’ *Fuglane*, som ikke kan forstå annet enn at rugdetrekket må bety noe, ”Kvifor kjem her rugdetrekk dersom alt skal vera som før?” (Vesaas 2007: 40). Fuglens tilstedeværelse inne i huset, ute av sitt naturlige habitat, kombinert med tidspunktet – hjemmefødselen – gjør at Tomas som Mattis tolker hendelsen som et tegn på noe. Tomas gir oss en fortolkning av hva fuglen betyr: en velsignelse eller en egen uro i rommet, uten at vi egentlig sitter igjen med en klar tolkning – er det et positivt eller negativt tegn? eller en kombinasjon? Noe mer enn dette får vi ikke vite om fuglen, da den påfølgende teksten handler om selve fødselen. Etter fuglens fremtreden ser vi en endring hos Tomas, hvor han går fra å være usikker og tvilende på seg selv, forholdet til Agnete og fødselen, til å gi seg hen til Agnete:

[...] jeg fulgte bevegelsene hennes, ønskene, kravene, forsøkene hennes, hun ville ligge og stå og sitte, hun ville gå rundt i rommet, hun lette etter det rette stedet og den rette stillingen å føde i. I noen timer var jeg en uadskillelig del av henne, jeg holdt rundt henne, hun holdt rundt meg, gående, stående, sittende, liggende, vi var én sammenfiltret kropp. Hun hadde smertene og kampen og fødselen, jeg hadde kroppen hennes rundt min, hengende fast; vi var ett, to kropper i forening, fire armer og bein som skulle føde et barn. (Espedal 2012: 71)

Dermed kan vi kanskje lese fuglen som en budbringer fra naturen, hvis budskap er en bekreftelse av fødselen og det nye livet. Hvis det er slik at fuglen gir Tomas troen på seg selv i fødselssituasjonen, er det et møte mellom natur og kultur av overnaturlig karakter. Fugler forviller seg stadig inn i hus, men at det skulle skje på et slikt tidspunkt, har noe overnaturlig ved seg, synes Tomas, da han ikke ser det som en tilfeldighet, men en villet handling fra naturens side. Som vi ser fører det til en vakker og vellykket fødsel, hvor Tomas og Agnete får en etterlengtet sammensmeltning gjennom barnet. Like etter fødselen kommer problemene tilbake og det skapes en tett enhet mellom Tomas og barnet, en enhet som

ekskluderer et godt forhold mellom Tomas og Agnete. Et godt eksempel på dette er fra teaterturneen i båten, hvor Agnete spiller i teaterstykket, mens Tomas og barnet bare er med på lasset: ”Jeg lå i køyen med datteren min og hørte på lydene fra forestillingen som ble spilt på scenen like over oss[...]. Forestillingen var full av horer og banditter, de levde sine lastefulle liv rett over hodene på barnet og faren som holdt rundt hverandre og forsøkte å sove” (Espedal 2012: 74). Det urolige ved fuglen kan peke på det vanskelige og ubehagelige i forholdet mellom Agnete og Tomas som fort kommer frem etter fødselen. Dermed fungerer fuglen også som en metafor på den lille familien. Den er fanget i huset hvor flyvingen blir amputert av ulike hindringer, slik også hele familien blir amputert, mens lyset og kraften viser til potensialet som ligger i den lille familien. Når de ikke klarer å forenes i lyset og kraften, kommer uroen.

Metafor- og metonymidistinksjonen til Eggen viser seg å være gangbar i Espedals forfatterskap. I min nærlesning av fremstillingen av Agnete, kom jeg frem til at hun i *Dagbok* beskrives gjennom metaforer, mens det i *Imot naturen* blir brukt metonymier (ikke uten unntak selvsagt). I Begge disse tilfellene er det fremstillinger av en død og savnet person vi snakker om, hvor den ytre forskjellen er tidsavstanden. *Dagbok* er skrevet i den akutte sorgen rett etter dødsfallet, mens *Imot naturen* er skrevet omtrent åtte år etter dødsfallet. Overgangen til metonymiske fremstillinger vitner om en normal og sunn sorgprosess; de store og fortvilede affektene er borte fra språket. Samtidig merker vi oss en bitter tone i opprullingen av kjærlighetshistorien, hvor Agnetes egenrådighet får en del av skylden for hvordan det gikk. I bitterheten og bebreidelsen til Tomas ligger det et forsøk på rettferdiggjørelse og forsvar av seg selv. Hva forsvarer han seg så mot? Det er nærliggende å lese inn et forsvar mot savnet etter Agnete her. I tillegg er disse tre stadiene til Agnete en effektiv måte for Tomas å bevare minnene om henne og seg selv på. Hun henger på disse tre knaggene som tre innrammede bilder, og mellom disse bildene ligger det turbulente samlivet til Tomas som utgjør en vakker, vond, ubehagelig og fruktbar historie; den resulterte i et barn. Eggens konklusjon, ”[...] i den mest gjennomførte metonymiske diktningen har jeg-et en tendens til å forsvinne i verden” (Eggen 2014: 178), viser seg å ikke stemme helt overens med Espedal. Agnetes jeg er på vei mot en slik forsvinning, men hun blir også holdt i live i minnet til Tomas gjennom metonymier. Som Eggen poengterer, gir metonymier karakterene et emblematiske preg, og slik er det også med Agnete. Hun henger som et innrammet bilde eller emblem i hukommelsen til Tomas.

# 5 Epilog

## 5.1 Hvordan går det med Tomas til slutt?

Etter den sykelige galskapen Tomas ble utsatt for, tar *Dagbok* en positiv vending:

Det har vært der hele tiden, men jeg har ikke sett det. Nå slår jeg øynene opp. Jeg ser. Hestene og treet. Gresset som er i ferd med å skifte farge. Jeg ser dette som om jeg ser det for første gang. [ / ] Jeg ser det nye i alt det gamle. Det er ikke skjult, men vanskelig å få øye på siden det er så tydelig. [...] Nå ser jeg at de to jentene er døtrene mine. De hviler i en slags fortrolighet med verden, det må være et gammelt bilde: de sitter på benken og hviler. Bildet beroliger meg, og for første gang på lenge kjenner jeg en ren og overveldende glede. (Espedal 2004: 118-119)

Mot slutten av *Dagbok*, eller gravskriften, evner Tomas å se at verden går videre og at det kom noe godt ut av forholdet deres, nemlig to døtre, (den ene datteren er ikke Tomas' biologiske datter, men som vi ser blir hun likefullt et familiemedlem). Etter å ha vært på bunnen av sorgen og gjennomgått tapets smerte, kommer han til et vendepunkt hvor han ser verden med nye øyne, m.a.o. en klassisk katarsis. Slik blir melankolien et nødvendig onde for å oppleve det gode. I det at han ser det nye i det gamle, ligger det en innsikt i at melankolien er nødvendig. Men det er fortsatt noen sider igjen av *Dagbok*:

I går natt, klokken var kanskje fire, våknet hun. Hun satte seg opp i sengen og ropte. Hun ropte, jeg hørte det som et skrik, det skar igjennom meg: Pappa. Pappa. Jeg kjeder meg! / Og en kveld skjedde det noe som jeg ikke var forberedt på. A. ville låne en av skrivemaskinene mine. [...] Hun ville skrive et brev. Jeg har plassert en skrivepult ved det ene vinduet i andre etasje, hun satte seg der. Jeg satt nede bak mitt eget bord, og plutselig hørte jeg lyden av meg selv. / En fryktelig, forstyrrende, øredøvende lyd. / Den fylte hele huset. / Jeg for opp. Fylt av et uforklarlig raseri. (Espedal 2004: 126)

A. er den eldste datterens initial. At hun kjeder og seg og vil skrive, er et tegn på at hun går i sin fars fotspor. Da han hører lyden av seg selv, reagerer han intuitivt og blir fylt av negative følelser. Det kan tolkes som et forsvar av datteren, mot at hun skal måtte gjennomgå de samme lidelsene som ham. Eller vi kan lese inn et freudiansk plot – faren som føler seg truet av neste generasjon – den klassiske konflikten mellom far og sønn (vel og merke). Eller enda mer presist, en kombinasjon av frykt for at datteren må gjennomgå nye tap, akkurat som ham, og en frykt for alderdommen. Koker vi det ned, er det et uttrykk for at det er fryktelig at livet og skrivingen vil gjenta seg selv.

I denne sammenhengen er *Imot naturen* et bevis på at historien gjentar seg da Tomas mister en elsket person enda en gang. Mens *Dagbok* veksler mellom glede og lede mot slutten, skisserer *Imot naturen* opp en klarere og tyngre melankoli. ”Så er huset tomt. / Huset er tomt og rent og stille” (Espedal 2012: 160). Sitatets første setning går igjen flere ganger i romanens siste kapittel. Det har en konkret og åpenlys betydning: Huset er tomt etter at Janne og datteren har flyttet ut. Tomheten er også forutsetning for melankoli, og tomhet oppfattes som oftest som noe negativt. Tomas ser etter hvert skjønnheten i denne tomheten og viser det med to ord på en egen linje: ”Tomt og vakkert” (Espedal 2012: 161). Kapitlets aller siste dagboknotat består av et kjølig avsnitt om alderdom, hvor fortelleren henvender seg til et du som konnoterer Tomas: ”Er det sånn det skjer: at alderen kommer en natt du ligger alene i sengen, brått, som en skygge i rommet; den legger seg over deg, presser deg ned i sengen, holder hodet ditt fast i et fryktelig grep og puster is i munnen din” (Espedal 2012: 164), og fire oppsummerende verselinjer: ”Du har mistet evnen til å elske. / Du orker ikke, kan ikke elske noen igjen. / Det er slutt. / Du sier slutt, men kjærligheten vil ikke slutte” (Espedal 2012: 164). Resultatene av å elske noen er nedslående, han orker ikke mer. Denne avslutningen er kanskje den klareste melankolien i Espedals forfatterskap. Om det skulle finnes noen lyspunkt i dette, må være at melankolien fører til utrolighet som fører til flere ord, og fremtidige romaner.

## 5.2 Konklusjon

Tap av kjære mennesker er helt sentralt i *Dagbok* og *Imot naturen*. Tapet av Agnete er hovedårsaken til at *Dagbok* eksisterer, og Jannes vei ut av kjærlighetsforholdet til Tomas er hovedårsaken til at *Imot naturen* eksisterer. Begge tapene gjør Tomas tidvis tilnærmet gal, alkoholisert og ytterst fortvilet. Både Agnete og Janne kan knyttes til Tomas’ morstap; de er alle knyttet til de samme tingene (planter og lamper), men også gjennom begjær, som vi så i ”Arbeidet, fabrikken”, hvor moren byttes ut med Elis bryst. I en freudiansk forstand vil jeg derfor si at vi har med melankoli å gjøre. Repetisjonene av tapsmotiv og rådløsheten vi ser ta form i *Imot naturens* avslutning, bygger også opp om at vi har med en melankolsk roman å gjøre.

I tråd med Aristoteles påstand om at melankolikeren har særegne evner til å fremstille seg selv, ser vi at Tomas gjør dette på en spesifikk måte i ”Arbeidet, fabrikken”, samtidig som hele hans forfatterskap til enhver tid er en direkte eller indirekte fremstilling av han selv. Fremstillingen av hans en gang elskede kvinner, Agnete og Janne, skjer gjennom bruk av

metafor og metonymi, noe som også kjennetegner Aristoteles unntaksmenneske. Når Espedal skriver om å skrive, gir han oss innblikk i den melankolske skapelsesprosessen.

Skriverommet til Tomas preges av tålmodighet og fortrolighet med kjedsomheten. Sånn sett er denne teknikken den vellykkede roen i det kaotiske og moderne samfunnet som Paul Otto Brunstad etterlyser i *Seierens melankoli*. Når skrivingen til Tomas knyttes opp mot tapene, får vi et unntaksmenneske: den skapende melankolikeren, Tomas Espedal.

# Litteraturliste

Bale, Kjersti. 1997. *Om melankoli*. Oslo

Barthes, Roland. 2001. *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. [orig. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. (1980)]. Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo

Brooks, Cleanth. 2003. ”Ironi som strukturelt prinsipp”. Overs. Odd Inge Langholm. *Moderne litteraturteori. En antologi*. 2. utg. [1991] Red. Atle Kittang m.fl.

Brundstad, Paul O. 2005. *Seierens melankoli. Et kulturanalytisk essay*. [2003] Oslo

Eggen, Einar. 2014. ”Metafor og metonymi” [1996] i NOR4430 Faghistorie og forskningspraksis i nordisk litteraturvitenskap. Kompendium. Oslo: Universitetet i Oslo, s. 155-178

Espedal, Tomas. 2004. *Dagbok (epitafer)*. [2003]. Oslo

Espedal, Tomas. 2007. *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. [2006]. Oslo

Espedal, Tomas. 2010. *Imot kunsten (notatbøkene)*. [2009]. Oslo

Espedal, Tomas. 2012. *Imot naturen (notatbøkene)*. [2011]. Oslo

Freud, Sigmund. 2011. *Sorg og melankoli*. Overs. Sverre Dahl. *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Red. Irene Engelstad m.fl. Oslo, s. 137-149

Helland, Frode. 2000. *Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens siste dramaer*. Oslo

Kristeva, Julia. 1994. *Svart sol. Depresjon og melankoli* [orig. *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987), overs. Agnete Øye]. Oslo

Moi, Toril. 1994. "Innledning" i Julia Kristeva: *Svart sol. Depresjon og melankoli* [orig. *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987), overs. Agnete Øye]. Oslo, s. 9-17

Sæterbakken, Stig. 2013. "Goddag mann, Alter Ego" i *Forfatterne møter Kierkegaard*. Red. Thor Arvid Dyrerud m.fl. Oslo, s. 26-37

Thorvaldsen, Ingrid M. 2014. *Skrivemaskiner og andre ting. Eit tingteoretisk blikk på forfatterskapen til Tomas Espedal*. Masteroppgave i nordisk litteratur. Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium. Universitetet i Bergen.

Ustvedt, Yngvar. 2008. *Henrik Wergeland. En biografi*. [1994]. Oslo

Vesaas, Tarjei. 2007. *Fuglane*. [1957]. Oslo

## Internett

Birkeland, Kari. 2009. "–Det er mord". *TV 2*. Tilgang: <[www.tv2.no/a/2684725](http://www.tv2.no/a/2684725)> [Nedlastet 21.05.2015]

Bokmålsordboka. 2005. "Melankoli". Tilgang: <<http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+melankoli&bokmaal=+&ordbok=begge>> [Nedlastet 25.05.2015]

Bruhn, Katinka. 2010. "Sørgmodig symfoni". *Weekendavisen*. Tilgang: <<http://www.weekendavisen.dk/bog/anmeldelse/soergmodig-symfoni>> [Nedlastet 15.05.2015]

Ellefsen, Bernhard. 2010. "Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive". *Vagant*. Tilgang: <<http://www.vagant.no/a-tenke-med-handen-det-er-dette-som-er-a-skrive/>> [Nedlastet 09.04.2015]

Farsethås, Ane. 2011. "Sangen om ham selv". *Morgenbladet*. Tilgang: <[http://morgenbladet.no/boker/2011/sangen\\_om\\_ham\\_selv#.VWSyKVaRs2I](http://morgenbladet.no/boker/2011/sangen_om_ham_selv#.VWSyKVaRs2I)> [Nedlastet 15.05.2015]

Idskov, Christian J. 2014. "Når forfatteren vil sig selv til livs". *Vagant*. Tilgang: <<http://www.vagant.no/nar-forfatteren-vil-sig-selv-til-livs/>> [Nedlastet 09.04.2015]

Langstrøm, Hannelore W. 2003. "En høyst personlig, sterk og nær beretning". *Fædrelandsvennen*. Tilgang: <<http://web.retriever->

[info.com/services/webdocument?documentId=0023102003092203079638&serviceId=2](http://info.com/services/webdocument?documentId=0023102003092203079638&serviceId=2)> [Nedlastet 15.05.2015]

Malt, Ulrik. 2014. "Melankoli". *Store norske leksikon*. Tilgang: <https://sml.snl.no/melankoli> [Nedlastet 18.05.2015]

Meyer, Astrid H. 2011. "Kulturkjerring, reis deg". *Klassekampen*. Tilgang: <<http://web.retriever-info.com/services/archive/displayPDF?method=&pdfUrl=%2FproxyTest%2F%3Fid%3D0550102011092343SOj7102P2j2wdhZw0gSdAn100201010l0w%26x%3D6f72c2fb296d04f45148b7d5ffafd6f8&documentId=0550102011092320312&serviceId=2&pdf.doResize=false>> [Nedlastet 21.05.2015]

Skogrand, Merete. 2010 "Knausgård risikerer ti års fengsel". *Dagbladet*. Tilgang: <[http://www.dagbladet.no/2010/06/16/kultur/karl\\_ove\\_knausgard/min\\_kamp/risikerer\\_fengsel/min\\_kamp\\_femte\\_bok/12142861/](http://www.dagbladet.no/2010/06/16/kultur/karl_ove_knausgard/min_kamp/risikerer_fengsel/min_kamp_femte_bok/12142861/)> [Nedlastet 20.05.2015]

Weimer, Liselotte. 2010. "Hjemme i Labyrinten". *Kristeligt Dagblad*. Tilgang: <<http://www.batzer.dk/VisAnmeldelser.asp?Bogid=133>> [Nedlastet 15.05.2015]

Økland, Ingunn. 2011. "Kjærlighet som råtekst". *Aftenposten*. Tilgang: <http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Kjarlighet-som-ratekst-6704069.html> [Nedlastet 15.05.2015]